

Marcovaldon haaste labyrintissa

eli tutkimus fiktiivisen todellisuuden rakenteesta

Italo Calvinon romaanissa *Marcovaldo – ovvero Le stagioni in città*

Antti Korttinen

**Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Kirjallisuuden oppiaine
joulukuussa 2005**

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Antti Korttinen	
Työn nimi – Title Marcovaldon haaste labyrintissa eli tutkimus fiktiivisen todellisuuden rakenteesta Italo Calvinon romaanissa <i>Marcovaldo – ovvero Le stagioni in città</i>	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year joulukuu 2005	Sivumäärä – Number of pages 102 sivua
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkin tässä tutkimuksessa fiktiivisen todellisuuden rakennetta Italo Calvinon teoksessa <i>Marcovaldo – ovvero Le stagioni in città</i> (1963). Tutkimuskysymyksiäni ovat: Millaista todellisuuskuvaa teoksessa rakennetaan? Missä määrin se noudattaa Calvinon esittelemää todellisuuskuvaa nykyajasta labyrintina?</p> <p>Hypoteesini tälle tutkimukselle on seuraava: Teoksen <i>Marcovaldo – ovvero Le stagioni in città</i> (1963) todellisuuskuva on rakenteeltaan samanlainen kuin Calvinon määrittelemä nykyaika esseessä <i>La sfida al labirinto</i> (1962). Selvitäkseen nykyajasta on teoksen päähenkilön, Marcovaldon, paettava sitä rakentamalla oma todellisuuskuvansa.</p> <p>Metodini noudattaa Hirschin ajatuksia teoksessa <i>Validity in Interpretation</i> (1967), jossa hän painottaa tekijän ja teoksen lajin eli genren asemaa tulkinnassa. Hyödynnän tulkinnoissani myös aiempaa teoksesta tehtyä tutkimusta, siltä osin kuin se antaa tietoa teoksen syntyhistoriasta ja sen rakenteellisista erityispiirteistä.</p> <p>Tutkimuksessa käy ilmi, että <i>Marcovaldo</i>-romaanin kuvaama todellisuus on hyvin samanlainen, kuin hänen esseessään <i>La sfida al labirinto</i> (1962). Labyrintti, joka teoksessa on, ei olekaan itse kaupunki vaan moderni elämäntapa, jonka osa kaupunki että maaseutu ovat. Määrittelen teoksen päähenkilön Marcovaldon tragikoomiseksi sankariksi, koska hän ainakin ajoittain onnistuu pakenemaan vallitsevaa labyrinttia. Marcovaldon retket ovat retkiä uusiin havaintoihin vallitsevasta maailmasta, eräänlaisia löytöretkiä ajassa ja paikassa, jossa löytöretkien ei pitäisi olla mahdollisia.</p>	
Asiasanat – Keywords Italo Calvino, Italia, labyrintti, komiikka, luonto, kaupunki, sadut, individualismi	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, kirjallisuuden oppiaine	
Muita tietoja – Additional information	

1	Johdanto.....	2
2	Teoria	4
2.1	<i>Tutkimusperiaate ja analyysimetodi</i>	4
2.2	<i>Italo Calvinon kirjallisuusfilosofiasta ja aiemmasta Calvino-tutkimuksesta.....</i>	8
2.2.1	Kirjallisuus on haaste labyrintissa.....	8
2.2.2	Todellisuuskysymys ja satujen merkitys.....	14
2.2.3	Dialektiikka ja strukturalismi.....	22
2.2.4	Maailman ja kielen automatisoitumisen vastustaminen.....	24
2.2.5	Teoksen synnystä ja Marcovaldo-hahmosta	27
2.3	<i>Katsaus käsitteeseen luonto.....</i>	31
2.3.1	Kahtiajaosta luonnontieteet ja humanistiset tieteet	31
2.3.2	Luonto ja Ei-luonto	34
2.3.3	Henkilökohtainen ekologia	39
2.4	<i>Naurun teoriaa.....</i>	41
2.4.1	Komiikan luonteesta	41
2.4.2	Naurun luonteesta	44
2.4.3	Koomisesta toistosta ja mekaanisuudesta	46
2.4.4	Yhteiskunnallinen nauru	48
3	Analyysi.....	50
3.1	<i>Moderni todellisuus labyrinttina</i>	50
3.1.1	Moderni kaupunki	50
3.1.2	Marcovaldon moderni kaupunki	52
3.1.3	Luonto labyrintissa.....	59
3.2	<i>Marcovaldo: koominen antisankari vai traaginen sankari?.....</i>	67
3.2.1	Marcovaldo: koominen antisankari?	67
3.2.2	Marcovaldo traaginen sankari?	73
3.3	<i>Löytää labyrintti labyrintista.....</i>	76
3.3.1	Kaupunki tai luonto: samaa labyrinttia	76
3.3.2	Löytää luontoa ja tulla onnelliseksi.....	78
3.3.3	Labyrintista pakeneminen on loikka	86
4	Johtopäätökset.....	93
4.1	<i>Labyrintti on moderni elämäntapa</i>	93
4.2	<i>Marcovaldo edustaa individualismia.....</i>	95
4.3	<i>Aikamme löytöretkeilijä</i>	96
4.4	<i>Paeta labyrinttia, löytää kirjallisuutta.....</i>	99
5	Kirjallisuus ja lähteet.....	101

1 Johdanto

Tutkin tässä tutkimuksessa fiktiivisen todellisuuden rakennetta Italo Calvinon teoksessa *Marcovaldo – ovvero Le stagioni in città* (1963).

Calvino on esseessään *La sfida al labirinto* (1962) itse esitellyt käsityksiään nykytodellisuuden labyrinttimaisesta rakenteesta, ja siitä haasteesta, jonka tämä labyrintti asettaa kirjallisuudelle. Pyrin tutkimaan, kuinka Calvino itse on pyrkinyt ratkaisemaan tämän ongelman omassa nykyaikaa kuvaavassa teoksessaan.

Tutkimuskysymyksiäni ovat: Millaista todellisuuskuvaa teoksessa rakennetaan? Missä määrin se noudattaa Calvinon esittelemää todellisuuskuvaa nykyajasta labyrinttina?

Hypoteesini tälle tutkimukselle on seuraava: Teoksen *Marcovaldo – ovvero Le stagioni in città* (1963) todellisuuskuva on rakenteeltaan samanlainen kuin Calvinon määrittelemä nykyaika esseessä *La sfida al labirinto* (1962). Selvitäkseen nykyajasta on teoksen päähenkilön, Marcovaldon, paettava sitä rakentamalla oma todellisuuskuvansa.

Aluksi esittelen sitä teoreettista pohjaa, jolla Calvino ja Calvino-tutkijat ovat esitelleet tätä käsitystä todellisuudesta labyrinttina. Teoriaosan keskeinen osa on Calvinon essee *La sfida al labirinto* (1962), jossa kirjailija esittelee näkemyksensä nykyajan labyrinttimaisesta luonteesta.

Koska painotan teoksen lajin eli genren merkitystä teoksen tulkinnassa, esittelen teoriaosassa *Marcovaldo-romaanin* syntyprosessia: milloin, miten ja kenelle Italo Calvino teoksen kirjoitti. Sisällön tulkitsemisen kannalta on hyvin tärkeää ymmärtää myös naurun ja komiikan merkitys teoksen rakenteissa, ja sen vuoksi esittelen naurun ja komiikan perusteorioita teoriaosassa.

Luonto-termin määrittelyllä pyrin teoriaosassa paljastamaan sen yleisen retorisen näkemyksen ihmisen ja luonnon suhteesta, mitä teoksessa hyvin ilmeisesti käsitellään. Luontosuhteen määrittely paljastaa myös hyvin teoksen todellisuuskuvassa vallitsevan ristiriidan ihmisen ja luonnon suhteessa.

Metodini noudattaa Hirschinin ajatuksia teoksessa *Validity in Interpretation* (1967), jossa hän painottaa tekijän ja teoksen lajin eli genren asemaa tulkinnassa. Hyödynnän tulkinnoissani myös aiempaa teoksesta tehtyä tutkimus-

ta, siltä osin kuin se antaa tietoa teoksen syntyhistoriasta ja sen rakenteellisista erityispiirteistä.

Itse analyysivaiheessa etenen seuraavien kysymysten mukaan: Ensimmäiseksi pyrin selvittämään, että voidaanko teoksesta löytää labyrintin kaltainen todellisuus, ja mitkä olisivat tämän labyrintin tunnuspiirteet, mistä se rakentuisi ja ketä se koskettaisi.

Analyysin toisessa luvussa keskityn enemmän teoksen päähenkilöön Marcovaldoon, ja hänen asemaansa teoksessa. Päähenkilön asema teoksen rakenteessa on mielestäni hyvin merkittävä kysymys ja määrittää koko teoksen tasapainoa. Erityisesti, kun tutkitaan fiktiivisen todellisuuden rakennetta, on määritettävä päähenkilön luonne toimijana tässä ympäristössä. Kuinka päähenkilö kokee ympärillään vallitsevan todellisuuden?

Lopuksi keskityn määrittelemään päähenkilö Marcovaldon mahdollisuuksia ja pyrkimyksiä teoksen muodostamassa todellisuudessa. Erityisen tärkeä kysymys selvitettäväksi on, onko Marcovaldo itsenäinen toimija, eräänlainen sankari, vai onko hän vain ympärilleen rakennetun yhteiskunnan ohjailema koominen hahmo, eräänlainen antisankari?

Tähän kysymykseen vastauksen saaminen antaa myös vastauksen esittämäni hypoteesiin siitä, noudattaako teos Calvinon esseessään esittämää tapaa suhtautua nykyaikaan: joko seurata nykyajan muodostamaa labyrinttia orjallisesti tai sitten kapinoida sitä vastaan vaikka tämä merkitsisikin uuden labyrintin rakentamista.

2 Teoria

2.1 Tutkimusperiaate ja analyysimetodi

Analyysimetodini painottaa tekijän ja genren keskeistä asemaa teoksen merkitysten tulkinnassa. Tekijän ja genren keskeistä asemaa tulkinnassa on käsitellyt E. D. Hirsch, Jr. teoksessaan *Validity in Interpretation* (1967).

Kuten Hirsch katson, että tekijä on otettava huomioon, kun arvioidaan teoksen merkitystä. Ymmärtääkseen tekstiä täytyy tehdä jatkuvasti tulkintoja sen antamista merkityksistä. Kun näitä tulkintoja tehdään kielen merkityksestä, on näillä tulkinnoilla aina jokin lähde, merkitysten antaja, johon ne pohjautuvat.¹

Mihin teoksesta tehdyt tulkinnat voisivat sitten pohjautua, jos eivät tekijään? Lukijaanko, kysyy Hirsch, tällöin pitäisi arvioida sitä, kuka on paras lukija, paras merkkien tulkitsija. Näin siis lukijasta, kriitikosta, tulisi sekä teoksen merkityksen antaja että tässä mielessä myös sen tekijä. Mutta miksi valita joku kriitikko (tai todennäköisemmin useita kriitikoita) teoksen merkityksen antajaksi, sen sijaan että valittaisiin itse tekijä? Koska jokaisella teoksella on tekijänsä, on järkevämpää olettaa, että jokaisen teoksen paras merkitysten antaja on sen tekijä.²

Analyysini teoksen merkityksestä pyrkii siis pohjautumaan tekijään ja hänen antamaansa merkitykseen teoksesta. Tietenkään ei voida aivan varmasti tietää, mikä on tekijän antama todellinen merkitys, mutta paneutumalla tekstin lisäksi teoksen syntyhistoriaan ja genreen, jota se edustaa, voidaan yrittää esittää siitä ainakin todennäköinen tulkinta.

Hirsch ymmärtää kaunokirjallisen teoksen kielellisenä taideteoksena, johon tekijä on pyrkinyt sisällyttämään juuri tietyt merkitykset tiettyjen kielellisten konventioiden avulla. Koska nämä konventiot ovat yleisesti tunnettuja ja jaettuja kielen ja kaunokirjallisuuden tuntijoiden keskuudessa, on ne myös mahdollista ym-

¹ Hirsch 1962, 13.

² Hirsch 1962, 4–6.

märtää juuri niin, kuin tekijä on halunnut että ne ymmärrettäisiin. Tämä myös mahdollistaa tekijän teokselle antaman merkityksen tavoittamisen.³

Hirsch tarkoittaa tällä teoksen sisäisen lajin (intrinsic genre) tulkittamista. Yksinkertaistettuna sisäinen laji voi olla vaikkapa ravintola, jonka olemusta pyritään sanoilla selittämään. Ymmärtäminen muuttuu vaikeaksi silloin, kun tulkitsija erehtyy sisäisen lajin tulkinnassa, ja olettaa, että puhutaan esimerkiksi asunnosta. Kun sisäinen laji, genre, ei ole tiedossa tai on ymmärretty väärin, ymmärtää tulkitsija helposti kielen sisältämät merkitykset väärin, koska hän yhdistää väärin käsitteisiin. Hirschin mukaan avain oikeaan tulkintaan onkin juuri tämän sisäisen lajin, intrinsic genren, löytäminen ja tunnistaminen. Sen avulla tulkitseminen saa oikean suunnan.⁴

Hirschin mukaan voimme tulkita teosta oikein silloin, kun tiedämme, mikä sen sisäinen laji (intrinsic genre) on. Miltonin *Paradise Lost* teoksen ymmärtämisen ja tulkittamisen mahdollistaa vasta kristillisen perinteen tunteminen – ilman tätä tietoa runoelman merkityksiä on mahdotonta tulkita johdonmukaisesti. Miltonin teoksen sisäisenä lajina on tunnettu kristinuskon tarina, jonka kuvaamiselle koko teos pohjautuu. Suhteessa kristinuskoon ovat sanojen antamat merkitykset toissijaisia: ne ovat vain välittäjiä, joilla itse aihetta pyritään tekemään ymmärrettäväksi.⁵

Oikean genren löytäminen ja tunnistaminen teosta tulkittaessa ei ole aivan helppoa: Hirsch viittaa I. A. Richardsin kokeisiin, joissa hän laittanut oppilaansa tulkitsemaan tekstejä sellaisenaan ilman tietoa tekijästä, teoksen otsikosta, ajasta tai paikasta. Koe osoitti, että lahjakkaimmatkin oppilaat olivat kykenemättömiä tulkitsemaan teoksia, koska he eivät pystyneet sijoittamaan niitä genreensä.⁶

Richardsin tutkimus osoittaa varsin hyvin, ettei pelkkä teksti vielä riitä kattollisen tulkinnan tekemiseen. Kun tulkitsija ei osaa sijoittaa tulkintansa lähtökohtia tekijään ja kontekstiin, jossa teos on kirjoitettu, erehtyy lahjakaskin kirjallisuuden tulkitsija tulkinnoissaan. Vasta kun teoksella on lähtökohtansa, tekijänsä, se on kuin majakka, jonka avulla tulkitsija voi aina tarkistaa suunnan tulkinnassaan.

³ Hirsch 1962, 68–71.

⁴ Hirsch 1962, 78–89.

⁵ Hirsch 1962, 83–85.

⁶ Hirsch 1962, 75.

Siksi olen omassa tutkimuksessani pitänyt tärkeänä selvittää *Marcovaldon* asemaa suhteessa sen tekijään Italo Calvinoon sekä aikaan ja paikkaan, jossa teos on syntynyt. Aikaisempi tutkimus teoksesta on ollut sitäkin tärkeämpää, sillä sen avulla kuva tekijästä ja teoksesta on muuttunut yksityiskohtaisemmaksi ja selkeämmäksi.

Hirsch sivuaa hermeneuttista tiedon muodostumisen tapaa – hermeneuttista kehää – jossa itse aihe määrittää osiaan ja osat määrittävät kokonaisuuttaan. Hän ei kuitenkaan pyri selittämään merkityksen muodostumista pelkästään hermeneutiikan avulla, vaan pitäytyy kielen tulkinnassaan genre-käsitteessä, jota hän pitää paitsi ymmärrettävämpänä niin myös käyttökelpoisempänä.⁷

Hirschin mukaan kaunokirjallinen teos on ensisijaisesti aina kirjallisuutta: sen sisäinen laji (intrinsic genre) on kirjallisuutta. Tämä tarkoittaa sitä, että kirjailijan tavoitteena on ollut kirjoittaa kirjallisuutta (esim. runo, romaani tai näytelmä). Jotta kirjoittaminen olisi mahdollista, on kirjailijalla itsellään oltava käsitys siitä mitä hän haluaa sanoa, mihin hän pyrkii ja millä keinoin se on saavutettavissa. Kirjailijalle ei riitä vain halu ilmaista asiansa runossa, vaan hänen myös pitää päättää, mitä runojen sisäisiä ilmaisutapoja hän aikoo hyödyntää, minkälaisen runon hän haluaa kirjoittaa. Teoksen muoto ja kieli kuuluvat kaikki kirjailijan tavoittelemaan sisäiseen lajiin (intrinsic genre), siihen kokonaisuuteen, jonka hän on pyrkinyt luomaan.⁸

Jos kirjailija on uudistusmielinen, hän ei tietenkään vain tyydy käyttämään vanhoja tunnettuja konventioita. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kirjailija voisi täysin luopua näistä konventioista. Pikemminkin lajin uudistaminen merkitsee vanhojen konventioiden soveltamista uudella, yllättävällä tavalla. Tässä Hirsch käyttää esimerkkinä Picasson tunnettua teosta paviaanista ja auton: teoksessa Picasso on onnistunut yhdistämään nämä kaksi toisilleen vierasta objektia ja tehnyt niistä yhden paviaani/auton.⁹ Kyse on taitavasta metaforasta, jossa kaksi tunnettua käsitettä, tässä tapauksessa muotoa, yhdistyvät yhdeksi uudeksi käsitteeksi. Näin tapahtuu Hirschin mukaan myös kirjallisten konventioiden uudistaminen: vanhat konventiot yhdistetään uusiin yllättäviin tapoihin, joista syntyy uusi käsite, uusi konventio.

⁷ Hirsch 1962, 76–77.

⁸ Hirsch 1962, 146–151.

⁹ Hirsch 1962, 104–5.

Tässä mielessä kaikki genret ovat historiallisia. Ne ovat jatkumojia, laajenuksia aiemmille tavoille ja säännöille tehdä kirjallisuutta. Tieto teoksen syntyimestä ja asettumisesta genreensä helpottaa sen sisäisen lajin määrittelyssä. Tämä tosin vain sillä edellytyksellä, että teos todella sisältää piirteitä ja konventioita genrestä, johon se on nimetty. Näin ei kuitenkaan aina ole – siksi tulkitsijan pitäisi kiinnittää enemmän huomiota itse tekstiin kuin sen luokitteluun.¹⁰

Lopullisessa tulkinnassa Hirsch painottaa, että sisäinen laji (intrinsic genre) on aina lopulta tekijän rakentama kokonaisuus – teoksen sisäinen laji ilmentää tekijän halua luoda tietynlainen merkityskokonaisuus. Tämän vuoksi tulkinnan on perustuttava tähän tekijän haluun. Varsinkin ylitulkintaa voidaan välttää, jos kysytään, olisiko tekijä voinut pyrkiä kyseiseen merkitykseen. Esimerkkinä ylitulkinnasta Hirsch esittelee Hamlet-tulkinnan, joka perustuu Freudin Oidipus-kompleksiin. Hirschin mukaan ei voida osoittaa, että Shakespeare olisi voinut tavoitella teoksessaan tällaisen merkityskokonaisuuden muodostumista (hänellä ei ollut tietoa Freudista eikä Oidipus-kompleksista). Vaikka Shakespeare olisikin intuitoinut jotain tämän kaltaista, olisi ylitulkintaa väittää, että Shakespeare kirjoitti juuri Freudin Oidipus-kompleksista. Tämä ei yksinkertaisesti ole mahdollista.¹¹

Analyysissä tulkintaani ohjaa käsitykseni *Marcovaldon* sisäisestä lajista, johon olen päätenyt tutustuessani teokseen ja sen syntyhistoriaan. Varsinaisen lähtökohdan tulkinnalleni antaa kuitenkin ensisijaisesti itse teos. Turvaudun toissijaiseen tietoon vain silloin, kun se tukee tai tekee ymmärrettävämmäksi teoksen sisältämiä merkityksiä. Itse teoksen sisältämät merkitykset ovat siis keskeisimpiä, mutta niiden esiin kaivamiseen olen tarvinnut muutakin tietoa.

Erityisesti tämä tieto on liittynyt tekijän, Italo Calvinon, pyrkimykseen ja näkemyksiin teoksesta. Toiseksi analysoin teosta sen sisältämän koomisen aineksen pohjalta. Teoksen sisältämä komiikka luo teokseen merkityksiä, joita voi ymmärtää vain tulkitsemalla niitä kyseistä genreä kuvaavien nauruteorioiden pohjalta.

¹⁰ Hirsch 1962, 109–111.

¹¹ Hirsch 1962, 121–6.

2.2 Italo Calvinon kirjallisuusfilosofiasta ja aiemmasta Calvino-tutkimuksesta

Italo Calvino oli kirjailijana kokeilija, kirjallisuuden uudistaja, filosofi ja tarinoiden kertoja. Calvinoa on tutkittu ja tutkitaan yhä valtavasti. Niissä Calvino-tutkimuksissa, joita luin päädyttiin usein lopulta Calvinon itsensä lanseeraamiin käsitteisiin ja ongelmiin. Niinpä Calvino on hallitseva tekijä myös itse tutkimuksessa: hänen ajatuksensa kirjallisuudesta ja omista teoksistaan ovat hyvinkin opastavia. Ne täsmentävät ja avaavat uusia näkökulmia tulkinnalle.

Koska seuraavat teokset, joiden avulla esittelen teoriassani esiintyviä avainkäsitteitä ja termejä, viittaavat lopulta Calvinon omiin esseisiin, olen katsonut parhaaksi myös itse tutustua noihin teoksiin, ja käytän niitä teoriani keskeisinä osina. Tarkastelen kriittisesti voiko niitä soveltaa itse Calvinon tuotantoon.

Tällainen kirjailijan omien kirjallisuusteorioiden soveltaminen hänen omiin teoksiinsa voi kenties olla hieman riskialtista, mutta Calvinon kohdalla se tuntuu useammankin tutkijan (siis myös minun) mielestä olevan tärkeätä.

Seuraavat kappaleet selventäkööt Calvinon erityistä suhdetta todellisuuteen, kirjallisuuteen ja omiin teoksiinsa.

2.2.1 Kirjallisuus on haaste labyrintissa

Calvino kuvaa kirjallisuutta itselleen moraaliseksi haasteeksi: se pakottaa etsimään selvyyttä, merkityksiä maailmassa, jossa kaikki merkitykset ovat sulautuneet toisiinsa. Toisessa esseessään *Il mare dell'oggettività* (1960)¹² hän pyrkii selvittämään modernisoitunutta todellisuutta juuri kyseisellä termillä *mare dell'oggettività*, joka merkitsee objektiivisuuden vyöryä, leviämistä kaikkialle.

Samassa esseessä Calvino luo katsauksen 1900-luvun todellisuuskuvan kehittymiseen: Calvinon mukaan modernin ajan alussa ihmiset vielä asettivat

¹² Calvino 1980, 39–45.

toivonsa modernisaatioon. Tästä muistona ovat liikkeet kuten futurismi ja surrealisismi, jotka hurrasivat koneiden ja automatisoitumisen puolesta. Surrealistit pyrkivät sulautumaan tuohon 'ajan virtaan' automaattikirjoituksen avulla: he halusivat vapauttaa yksilön vanhoista moraalikäsitteistä ja vastuusta. Automaattirunoilija oli kuka hyvänsä ja hänen tuotoksensa olivat kenen hyvänsä – yksilön tuli sulautua uuteen aikaan ja irrottautua vanhasta moraalisesta minästä.¹³

Nimenomaan Sartre kiteytti tämän uuden ajatuksen ihmisestä teoksessaan *La Nausée* (1938, suom. Inho), jonka keskeisenä ajatuksena on, ettei ihmisen olemassaololla ole mitään merkitystä sen jälkeen, kun Jumala on julistettu kuolleeksi. Moderni ihminen saattoi siis luoda oman subjektiivisen minäkuvansa, joka suhtautui olemassa olevaan objektiiviseen maailmaan täysin subjektin omien tuntemusten ja mieltymysten mukaan.

Calvinon mukaan tätä subjektiivista todellisuutta ei enää ole olemassa, sillä nykyinen jo modernisoitunut maailma (postmoderni) kieltää sen¹⁴. Calvino kuvaa omaa aikaansa tilaksi, jossa subjektin on mahdotonta erotella äärettömän kompleksiseksi muuttunutta objektiivista todellisuutta. *Il mare dell'oggettività* on nykyinen tila, jossa maailma muodostuu kahdesta vastakkaisesta suunnattoman monimutkaisesta maailmankuvasta (itä/länsi ja kylmä-sota) sekä vääjäämättömästä teknisestä ja luonnontieteellisestä kehityksestä. Tässä, sanokaamme jälkimodernissa, maailmassa todellisuus lyö subjektia silmille: yksilön on lähes mahdotonta kyseenalaistaa olemassa olevaa, pikemminkin hän pyrkii etsimään paikkansa tästä *objektiivisuuden merestä*, tekemään valintoja, joilla määrittää minuuttaan, yksilöllisyyttään.¹⁵

Calvino siis toistaa saman ajatuksen kuin Lyotard kuvatessaan postmodernia (tarkemmin elektismiä): valitessaan pukeutua juuri Levi'sin farkkuihin ja Niken lenkkikenkiin ihminen tuntee olevansa yksilöllinen huolimatta siitä, että noita samoja vaatteita käyttävät miljoonat muut samaan aikaan.¹⁶

Calvinon mukaan nykyihmisen ongelma ei siis ole Sartren kuvaama tarkoituksettomuudesta kumpuava inho, vaan pikemminkin se objektiivisuuden

¹³ Calvino 1980, 40–1.

¹⁴ Tällä 'jo modernisoituneella maailmalla' Calvino tarkoittaa toisen maailmansodan jälkeistä maailmaa, erityisesti Eurooppaa, mutta Eurooppaa, joka on Amerikan ja Neuvostoliiton ideologisessa puristuksessa.

¹⁵ Calvino 1980, 41–2.

¹⁶ Lyotard 1986, 50–1.

vyöry, joka pyrkii täyttämään paitsi päämme niin myös koko olemassa olevan maailman ympärillämme. Moderni maailmakuva on niin suuri ja monimutkainen systeemi, että sen ymmärtämiseen ja siinä toimimiseen kuluu koko kapasiteettimme – tässä mielessä olemme todellisuuden vankeja.¹⁷

Nielaistessaan meidät mukaansa moderni maailma tekee meistä osasen systeemissään: näin ihminen futuristien ja surrealistien iloksi todellakin sulautuu mekanismin osaseksi – hän kadottaa minuutensa ja sulautuu koneeseen. Hän valitsee puolueensa ja paikkansa, jossa hän alkaa pyöriä vasemmalle tai oikealle riippuen niistä ennakoasetelmista, jotka hänelle on tarjottu.

Calvino käyttää vertauskuvaa *labyrintista*: maailma on labyrintti, jossa elämme: se on täynnä merkityksiä, oikeita ja vääriä, joiden läpi meidän on vaikea nähdä. Kokonaiskuvan muodostaminen ja hallitseminen tuntuu toivotomalta, avantgardistisia visionäärejä ei enää synny. Tämä johtaa helposti vieraantumiseen ja uskon menettämiseen – ulospääsyä ei ole eikä millään ole mitään merkitystä.¹⁸

Tästä illuusioiden menettämisestä Calvino käyttää termiä *la resa al labirinte*, jonka voisi kääntää *antautumiseksi labyrintissa*. Näin on käynyt postmodernille ihmiselle¹⁹, joka on kadottanut uskonsa tarinoihin ja totuuksiin: hän on antautunut labyrintissa. Tutkija Asor Rosa leimaa Italian kirjallisuudessa tällaiseksi kirjailijaksi Pier Paolo Pasolinin, jonka tuotannosta hän nostaa esiin tällaisia pessimismin, antautumisen piirteitä²⁰.

Calvino ei kuitenkaan halua sallia ihmisille vaipumista epäuskoon ja tyhmyyteen, vaan hän haluaa yhä uskoa ihmisen älykkyyteen ja haluun toimia labyrintissa. Hän käyttää termiä *la sfida al labirinte* eli *haaste labyrintissa* saman nimisessä esseessään, joka ilmestyi 1962 (eli vuotta ennen kuin lopullinen versio *Marcovaldosta*²¹.)

Esseessään Calvino kartoittaa yhteiskunnan ja kulttuurin kehittymistä siitä lähtien, kun teollinen vallankumous hieman yli sata vuotta sitten alkoi. Hän kertoo nimenomaan sitä, kuinka kulttuuri (Baudelaire ja Balzac) ja tiede

¹⁷ Calvino 1980, 42–3.

¹⁸ Asor Rosa 2001, 31.

¹⁹ Tässä postmoderni on minun ilmaukseni, ja viitataan sillä Lyotardin näkemykseen postmodernista kaikkien tarinoiden loppuna (metanarratiivien kieltäminen ja skeptismi).

²⁰ Asor Rosa 2001, 7–8.

²¹ Calvino 1980, 82–97.

(Marx) vastasivat kritiikillään tähän uuteen modernisoituvaan maailmaan ja sen mukana syntyneeseen porvaristoon ja massojen yhteiskuntaan.²²

Calvino on sitä mieltä, että vaikka Balzac ja erityisesti Zola onnistuivatkin paljastamaan uuden elämäntavan mukanaan tuomia epäkohtia ja puutteita yhteiskunnasta, niin modernin ajan ensimmäinen todellinen kuvaaja, taiteilija, oli kuitenkin vasta Cézanne, koska juuri hän onnistui näkemään uuden ajan sellaisenaan ja luomaan siitä uuden tyylin.²³

Vasta Cézannen myötä teollistunut maailma sai omat tyyliinsä kuten kubismin ja futurismin, jotka sitten johtivat lukuisiin muihin tyyliihin. Tärkeintä kuitenkin oli, että näiden tyylien myötä teollistumisessa alettiin nähdä myös kauneutta, eikä vain paheita ja ongelmia kuten aiemmin. Calvinon mukaan vasta tämä kauneuden etsiminen, joka tulee esiin tyyliissä, kertoo kulttuurin kypsymisestä, siitä että alamme todella nähdä ja ymmärtää muuttunutta maailmaa.²⁴

Calvino nostaa esiin avantgarden, joka näiden uusien tyylien myötä syntyi, ja sen visionäärit, jotka kilpaa pyrkivät luomaan eri tulkintoja modernisoituvasta maailmasta. Erityisesti Calvino arvostaa heistä Picassoa, jonka hän ymmärtää olleen kaikkein laaja-alaisin ja avarakatseisin tuotannossaan. Calvinon mukaan Picasso oli aikamme viimeisiä renessanssi-ihmisiä, joka onnistui hallitsemaan koko aikansa maailman tuotannossaan.²⁵

Calvino siis arvostaa taiteilijoita, jotka luovat vahvan näkemyksen, oman tyyliinsä, tekemässään taiteessa. Sitten hän palaa nykyaikaan, joka hänen mukaansa on jo modernisoitunut ja teollistunut – teollistumisen ja koneellistumisen kehitystä ei voi enää peruttaa – mutta sen lopullista muotoa ei voida vielä varmasti osoittaa. Huolimatta eri poliittisten järjestelmien taistosta (kommunismien ja kapitalismin) näyttäisivät kummatkin järjestelmät lopulta päättyvän koneistuneeseen teollisuusyhteiskuntaan.²⁶

Calvinon mukaan ulkoisen maailman muutoksen kuvaaminen onkin tämän muutoksen (teollistumisen) osalta käynyt merkityksettömäksi: sillä ei ole enää mitään annettavaa meille kulttuurillisesti eikä taiteellisesti. Se, mikä nyt

²² Calvino 1980, 85–7.

²³ Calvino 1980, 87–8.

²⁴ Calvino 1980, 88–90.

²⁵ Calvino 1980, 90.

²⁶ Calvino 1980, 91–2.

on merkittävää, on ihmisen sisäinen maailma, minuus, *self*²⁷, jonka tutkimiseen taiteilijoiden on paneuduttava.²⁸

Minuuden, subjektiivisuuden palauttaminen, keskeiseksi kirjallisuuden ongelmaksi on jo sinällään moraalinen teko, jos suhteutetaan se Calvinon näkemyksiin ajastaan. Huolimatta valtarakenteiden painosta ja jatkuvasti eteenpäin kehityttävästä tekniikasta ja tieteestä vaatii Calvino yksilöä astumaan esiin, ja rakentamaan oman maailmankuvansa, ei tekemällä valintoja olemassa olevasta, vaan luomaan subjektiivisen maailmankuvan.

Amerikkalaista beatnik-sukupolvea Calvino ei kuitenkaan arvosta, vaikka se epäilemättä onkin pyrkinyt irtautumaan vallitsevasta yhteiskunnasta. Beatnik-sukupolven Calvino näkee minäkeskeisen kulttuurin irvikuvana, joka edustaa lähinnä eräänlaista villi-ihmiskulttuuria (*l'uomo selvaggio*). Beatnik-sukupolvi ei Calvinon mukaan ole paluuta luontoon ja alkuperäiseen ihmisyyteen, vaan se on eräänlaista teollistuneen ajan vieraantumista: paluuta toivotomuuteen ja kärsimykseen, jossa teollistunut yhteiskunta muodostaa viidakon, jossa nämä villi-ihmiset kulkevat.²⁹

Calvino kysyykin, etteikö olisi mahdollista, että modernin ajan runoilija voisi tuntea sekä luontoa että nykyaikaista intellektuaalista tietoutta, niin että nämä kaksi tietämisen kohdetta eivät kumoaisi toisiaan, vaan jalostuisivat monimutkaisemmaksi ja täyteläisemmäksi maailmankuvaksi kuin mitä ne toisistaan erotettuina ovat (esimerkkeinä tällaisista runoilijoista hän mainitsee Dylan Thomasin ja Jean Genet'n).³⁰

Calvino haluaa sanoa, että vaikka todellisuus ja valitseva yhteiskunta olisivatkin mitä ovat, ei ihmisen tarvitse reagoida siihen luopumalla kaikesta sivistyksestään ja tiedostaan: ihmisen ei tarvitse ryhtyä tyhmäksi villimieheksi, beatnikiksi, vain sen takia, että maailmassa vallitsevat rakenteet ja arvot eivät palvelisikaan häntä.

Näin tulee esiin Calvinon moraalinen puoli kirjailijana: hänellä on vaatimuksia itseään että muita ihmisiä kohtaan, hän odottaa heiltä älykkyyttä ja rohkeutta. Ihmisellä on velvollisuus käyttäytyä ihmisen luonteen mukaisesti: olla toisaalta osa luontoa ja toisaalta intellektuaalinen olento.

²⁷ *Self* on Calvinon itsensä valitsema ja käyttämä termi, jota hän ko. esseessä käyttää.

²⁸ Calvino 1980, 92–3.

²⁹ Calvino 1980, 93.

³⁰ Calvino 1980, 94.

Kirjailijoista Calvino mainitsee Robbe-Grillet'n ja hänen romaaninsa *Dans le labyrinthe* (1959), joka on omaperäisellä tavalla kuvannut nykytodellisuutta esineiden kautta. Robbe-Grillet onnistuu Calvinon mukaan olemaan samaan aikaan rationaalinen ajattelija että irrationaalinen fabuloija³¹. Tällä Calvino tarkoittaa, että Robbe-Grillet on rationaalisesti luonut uuden kerrontatavan, joka pyrkii olemaan mahdollisimman objektiivinen (järjestelmällisesti esineitä kuvaava katse) ja joka toisaalta (oman erityislaatuisuutensa vuoksi) synnyttää mysteerin, tarinan kerronnalle tyypillisen jännityksen.

Calvinon mukaan todellisuuden labyrintti voi olla luonteeltaan myös hallitseva. Tällaisia labyrintin olemusta kuvanneita kirjailijoita ovat Calvinon mukaan Butor, Gadda ja Borghes. Butorilla se näkyy fenomenologisen tietoisuuden labyrinttina, Gaddalla puolestaan kielellisten merkitysten ylipursuavana labyrinttina ja Borgesilla erilaisten maailmankaikkeuden syntymää kuvaavien oppien labyrinttina. Näille kaikille kirjailijoille on Calvinon mukaan ominaista, että he pyrkivät pikemminkin paisuttelemaan todellisuuden labyrinttimaisuutta ja sen mysteerinomaisuutta; sen sijaan, että pyrkisivät luomaan karttaa siitä.³²

Calvinon mukaan nykykirjailija voi siis suhtautua kahdella tavalla todellisuuden muodostamaan labyrinttiin: hän voi joko kuvata todellisuuden labyrinttimaista rakennetta, eritellä sen eri polkuja tai rakentaa aivan omaa labyrinttia olemassa olevan todellisuuden sisälle, labyrinttia labyrintissa – nämä ovat Calvinon arvostamia ominaisuuksia nykykirjailijassa.³³

Calvinon mukaan ihmisen on nähtävä todellisuus, labyrintti, haasteena älykkyydellemme ja kyvyillemme toimia ihmisinä. Tämä senkin uhalla, että pako labyrintista merkitsisi toisen labyrintin rakentamista. Emme saisi luopua ihmisyydestämme vallitsevien olosuhteiden vuoksi, vaan meidän pitäisi yrittää säilyttää sekä älykkyytemme että luonnollisuutemme, kirjoittaa Calvino.³⁴

Calvino on toiminnan kirjailija. Hän ei tyydy kuvaamaan vallitsevaa maailmaa epäkohtineen ja kritisoimaan sen puutteita, vaan hän haluaa kuvata yksilöä toimimassa, kulkemassa läpi labyrintin tai rakentamassa omaansa.

³¹ Calvino 1980, 94.

³² Calvino 1980, 95.

³³ Calvino 1980, 96.

³⁴ Calvino 1980, 96.

Siksi juuri proosa on luonteva tapa Calvinolle toimia kirjailijana. Hänen olemuksensa ei ole tunteellinen vaan pikemminkin älykäs ja moraalinen.³⁵

2.2.2 Todellisuuskysymys ja satujen merkitys

Italo Calvinon oma henkilöhistoria on voimakkaasti vaikuttanut siihen, että hänestä tuli mies, joka omisti koko elämänsä kirjallisuudelle ja kirjoittamiselle. Calvinolle todellisuus asetti moraalisen haasteen, jota hän pyrki jatkuvasti tuotannossaan tarkastelemaan ja analysoimaan, mitä mielikuvituksellisimmin tavoin³⁶.

Lucia Re on teoksessaan *Calvino and the Age of Neorealism* (1990) esitellyt neorealismia ja Italian kulttuurista ja poliittista historiaa toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen. Hän määrittelee neorealismien pyrkimykset varsin yksityiskohtaisesti, ja sen kuinka neorealismi pyrki todellisuuden kuvaamiseen näyttämällä sen sellaisenaan, palana arkipäivää. Re kuitenkin keskittyy tutkimuksessaan Calvinon esikoisteokseen *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), (*Polku hämähäkkien pesälle* – ei suomennettu, minun suomennokseni).

Il sentiero dei nidi di ragno sijoittuu partisaani-taisteluiden ajalle, joihin Calvino itsekin joutui mukaan³⁷. Re analysoi teoksen suhteessa aikaisempaan neorealistiseen perinteeseen, jonka Calvino teoksessaan osoittaa tuntevansa erittäin hyvin.

Calvino aloittaa romaaninsa neorealistiseen tapaan kuvailemalla maisemia ja ihmisiä ulkopuolelta: neorealististen elokuvien tapaan esitetään lukijalle kappale ”elävää elämää”. Kun tapahtumiin sitten alkaa sekoittua lapsen mielikuvituksellisia uskomuksia näkemyksiä ja tapahtumat muuttuvat muutenkin yhä fantastisemmiksi, ei Calvino millään tavoin vihjaa lukijalle, etteikö edelleenkin käsiteltäisi todellisuutta sellaisenaan.³⁸

³⁵ Asor Rosa 2001, 8.

³⁶ Asor Rosa 2001, 57.

³⁷ Re 1990, 156–7.

³⁸ Re 1990, 221.

Mielestäni tätä samaa tekniikkaa Calvino käyttää *Marcovaldossa*, jossa kaikki tapahtumat kuvataan yhtä todellisina olivatpa ne sitten uskottavia tai eivät. Näin Calvino järkyttää sitä mitä olemme tottuneet kutsumaan realistiseksi. Hän on itse kertonut, ettei realistinen tyyli riittänyt hänelle, ettei se kuvannut todellisuutta sellaisena kuin hän oli sen kokenut³⁹.

Mitä sitten merkitsi Calvinolle todellisuus? *Marcovaldo* sijoittuu kaupunkiin, jota tutkijat ovat veikanneet Torinoksi tai Milanoksi, kaupungeiksi, joissa Calvino kummassakin asui, (ja jotka hän näin ollen myös tunsi hyvin)⁴⁰. *Marcovaldo* on myös helppo sijoittaa 50–60-luvun Italiaan, niin selkeitä ovat viittaukset sen aikaiseen todellisuuteen⁴¹.

Calvino on siis selvästi yhteydessä historiaan, todellisiin tapahtumiin ja maailmaan, jossa hän teosta kirjoittaessaan eli. Hän kuitenkin selväsanaisesti sanoutuu irti siitä realistisesta kertomaperinteestä, jota 1800-luvulla alettiin kutsua realismiksi ja joka Calvinon ajassa näyttäytyi neorealistisena elokuvana. Sen keskeisenä pyrkimyksenä oli näyttää katsojalle pala oikeaa elämää.

Juuri tätä Italo Calvino ei kokenut tehokkaaksi todellisuuden kuvauksen metodiksi. Hän koki peili-metodin passiiviseksi ja kömpelöksi. Vaikka Calvino myönsikin sen ansiot ja mahdollisuudet, niin hän ajatteli, ettei peili-metodilla voinut koskaan paljastaa asioita kokonaisuudessaan.

Hän itse oli kiinnostunut strukturalismista, siitä kuinka todellisuus rakentuu eri osasista, erityisesti vastakohtista ja retorisisista kielipeleistä. Jotta tällaisten osasten logiikka ja olemus olisi ollut mahdollista kuvata, täytyi Calvinon saada etäisyyttä arkitodellisuudesta sekä mahdollisuus liikutella ja varioida noita todellisuudessa vallitsevia struktuureja ja myös tarvittaessa yksinkertaistaa niitä – tehdä ne näkyviksi.⁴²

Tämä todellisuudessa vallitsevien kokonaisuuksien hahmottaminen on tietenkin prosessi, jonka voi tehdä hyvin monella tavalla. Asor Rosa asettaa kysymyksen hyvin: oliko Calvino luonteeltaan platoninen vai aristoteelinen ajattelija. Eli luottiko hän enemmän järkeensä, kykyynsä ajatella maailmassa

³⁹ Re 1990, 251–2.

⁴⁰ Perrella 2001, 7.

⁴¹ tästä kertoo esimerkiksi teoksen esipuhe: *Presentazione*, sivu X. Calvino, Italo 2003, *Marcovaldo – ovvero Le stagioni in città*. Oscar Mondadori: Milano..

⁴² Lucente 1985, 245–8.

vallitsevia lakeja ja voimia vai oliko Calvino empiirinen havainnoija, joka hahmotti maailmaa kokemustensa pohjalta.⁴³

Asor Rosan mukaan Calvino oli kumpaakin. Calvino tarvitsi sekä silmää ”occhio” ja aivoja ”cervello”, jotta oli mahdollista muodostaa näkökulma ”punto di vista”. Tämä näkökulman muodostaminen merkitsi siis havaintojen uudelleen järjestämistä malleiksi ”modelli”, joista Calvinon teokset (ehdotukset) todellisuuden luonteesta kertoivat.⁴⁴

Olen käyttänyt Asor Rosan esittämiä italialaisia termejä, koska ne kuvaavat hyvin kielen merkitystä Calvinolle. Sanonta ”punto di vista” eli näkökulma kuvaa varsin hyvin tätä todellisuuden ymmärtämisen kaksiulotteisuutta: siinä on toisaalta ilmaistu (näkö)havainto mutta toisaalta tuon havainnon subjektiivisuus: se että havainto on yksilön ymmärryksen, järjen suodattama. Asor Rosa kutsuukin Calvinoa strukturalisti–semiologiksi, joka siis paitsi käsitteellistää todellisuutta jäsentämiinsä malleihin niin myös kielellistää olemassa olevaa todellisuutta.⁴⁵

Mutta jos ajatellaan, että jokainen ihminen paitsi havaitsee, niin myös tulkitsee ja kielellistää oman todellisuutensa, niin tämä merkitsee sitä, että todellisuus voi eri näkökulmista näyttäytyä hyvin erilaisena. Todellisuuksia voi olla useita.

Calvinon mukaan todellisuuden täytyy olla vähintään kaksiulotteinen (siinä täytyy olla havainto että järki), mutta näkökulmia voi periaatteessa olla rajaton määrä tai sitten voi olla niin, että tulkintoja on vain yksi: että tuhannet ihmiset havaitsevat todellisuuden juuri samalla tavalla. Tässä Calvino tietenkin viittaa politiikkaan ja ideologioihin (fasismiin, natsismiin ja kommunismiin) – joukkoliikkeisiin, joita hän oli kuvannut hyvin esikoisteoksessaan *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947).⁴⁶ Tärkeintä Calvinolle kuitenkin on tiedostaa, että maailmassa vallitsee loputon moneus (pluralità), jonka joko voi havaita tai sitten olla havaitsematta.⁴⁷

Kirjailijana Calvino halusi kuvata juuri tätä moneutta: Calvinon mukaan jokin asia voi olla totta, mutta samaan aikaan voi olla totta myös saman asian

⁴³ Asor Rosa 2001, 45–6.

⁴⁴ Asor Rosa 2001, 46.

⁴⁵ Asor Rosa 2001, 46.

⁴⁶ Calvino 2001, 1–147.

⁴⁷ Asor Rosa 2001, 47.

vastakohta – vastakohtat eivät siis sulje pois toisiaan. Yhtäällä meillä voi olla luonto ja biologia ja toisaalla historia ja kehitysusko: se, että luonnon kertoma totuus on erilainen kuin historian, ei poissulje historian totuutta. Calvino kehottaa ajattelemaan luontoa ja historiaa lehden kahtena puolena, joista kummatkin ovat olemassa: kun katsot toista, on toinen puoli peitettynä ja päinvastoin.⁴⁸

Tämä olemisen kaksijakoisuus (duplicità) on Asor Rosan mukaan olennaista Calvinon tuotannossa. Marcovaldossa mielestäni vastaparin muodostavat luonto ja kaupunki, joiden läpi katsottuna todellisuus todellakin näyttää erilaiselta. Kuitenkin nämä molemmat ovat yhtä aikaa olemassa samassa tilassa ja ajassa – luonto ja kaupunki eivät siis aiheuta mitään ristiriitaa keskenään ennen kuin joku (esimerkiksi Marcovaldo) tuon ristiriidan havaitsee ja raottaa lehden toista puolta.

Tätä näkökulman merkitystä todellisuuden muodostajana Calvino on käsitellyt näkyvimmin teoksessaan *Le città invisibili* 1972 (suom. *Näkymättömät kaupungit*), jossa Marco Polo kuvailee matkoillaan näkemiä kaupunkeja Kublai-kaanille. Teoksessa silmää, näkijää edustaa siis Marco Polo ja kuvittelijaa, järkeä Kublai-kaani. Kielen eli kertomisen avulla nähdyt kaupungit saavuttavat Kublai-kaanin mielen, mutta pian Kublai-kaani tajuaa, ettei hän voi olla varma, että onko Marco Polo koskaan nähnyt kuvailemiaan kaupunkeja. Niinpä Kublai-kaani alkaa kuvata kaupunkia ja pyytää Marco Poloa vahvistamaan, onko kyseinen kaupunki olemassa. Marco Polo sanoo, ettei siitä ole epäilystäkään: Koska Kublai-kaani on jo nähnyt sen mielessään, täytyy sen ennemmin tai myöhemmin löytyä.⁴⁹

Calvino siis osoittaa, että olemme lopulta kielen varassa. Calvinon mukaan silmäluomemme erottavat kaksi todellisuutta: ulkoisen ja sisäisen, mutta emme koskaan pysty erottamaan, kummasta lopulta puhumme, kummasta olemme kertomassa.⁵⁰

Miksi sitten on vaikeaa erottaa ulkopuolinen maailma sisäisestä eli erottaa luonto (Natura) ihmisestä (Uomo) kuten Asor Rosa asian artikuloi⁵¹. Tämä johtuu jo pelkästään siitä, että myös ihminen on osa luontoa, ja se mikä on

⁴⁸ Asor Rosa 2001, 49.

⁴⁹ Asor Rosa 2001, 52.

⁵⁰ Asor Rosa 2001, 53.

⁵¹ Asor Rosa 54–5.

sisällämme on biologisten ja psykologisten lakien määräämää aivan kuten sekin, jonka näemme olevan ulkopuolellamme.

Tästä luonnon ja ihmisen yhteydestä on kirjoittanut Stephen Horigan teoksessaan *Nature and culture in western discourses* (1988). Hän pyrkii siinä osoittamaan, kuinka ihminen on perinteisesti pyrkinyt vankistamaan tätä rajaa ihmisen ja luonnon välillä. Niinpä se mikä on sisällä meissä on nimetty humanististen tieteiden piiriin ja se mikä on ulkona on nimetty luonnon tieteiden piiriin. Horigan kuitenkin osoittaa tutkimuksessaan, kuinka keinotekoinen tämä jako itse asiassa on. (esittelen tätä asiaa tarkemmin luvussa 2.3.1).

Calvino on siis omassa tuotannossaan pyrkinyt hämärtämään tätä rajaa ihmisen ja luonnon välillä, mikä näkyy hyvin juuri *Näkymättömissä kaupungeissa*, jossa tämä ulkopuolen ja sisäpuolen ohut ja epävarma raja on tuotu näkyviin. Teemaa on kuitenkin käsitelty Calvinon muissakin teoksissa, eikä se *Marcovaldossakaan* mielestäni ole aivan merkityksetön.⁵²

Mitä tämä näkökulmien moneus, rajoittamaton määrä totuuksia ja niiden alkuperän epävarmuus sitten lopulta merkitsevät? Siitä voisi helposti tehdä sen johtopäätöksen, että mikään ei ole lopulta Calvinon mukaan varmaa. Voisimme siirtyä nihilismiin ja kyynisyyteen, mutta silloin olisimme jälleen antautumassa labyrintille, kuten Calvino asian ilmaisee. Todellisuuteen olisi todellakin helppo eksyä ja antautua sen moneuden edessä, mutta Calvino kuitenkin kehottaa meitä olemaan rohkeita ja älykkäitä: labyrintista on löydettävä ulos, vaikka se merkitsisikin uuden labyrintin luomista⁵³.

Epäjärjestyksen ja kaaoksen vastustaminen ovat Calvinolle tärkeitä prinssiippejä. Hän on sanonut haastattelussa, että modernin kirjallisuuden vahvuus on siinä, että se pystyy pukemaan sanoiksi ne yhteiskunnalliset tai yksilöä koskevat asiat, jotka ovat jääneet sanomatta ääneen⁵⁴. Calvino uskoi modernin kirjallisuuden voivan käsitellä juuri asioita, joista muuten vaietaan. Modernilla kirjallisuudella Calvino tässä yhteydessä tarkoittaa Italian 1940-luvun jälkeistä eli toisen maailmansodan jälkeistä kirjallisuutta. Hän kuvaa tuota

⁵² Asor Rosa 2001, 54.

⁵³ Calvino 1980, 96.

⁵⁴ Asor Rosa 2001, 57.

ajanjaksoa hyvin tärkeäksi omalle kirjailijan uralleen, sillä juuri silloin Calvinon sanoo alkaneensa pohtia, kuinka kirjoittaa.⁵⁵

Tältä ajalta Calvinon kirjoittaa omaksuneensa tärkeän prinssiin: teoksen sanoman (morale) on oltava yhtenäinen sen tyylin (stile) kanssa. Asor Rosa yhdistää tämän ajatuksen Calvinon toiseen toteamukseen, jossa hän painottaa, että jokainen aito runo⁵⁶ (tässä laajemmassa merkityksessä) sisältää ytimen, sanoman (morale rigorosa), opetuksen menneisyydestämme.⁵⁷

Calvinon näkemys kirjallisuudesta on, että kirjallisuuden tulee puhua asioista, joista muuten vaiettaisiin. Sen tulee tuoda selvyyttä asioihin eli maailmaan yleensä, joka on muuten vaarassa muuttua labyrintiksi, jota on mahdotonta ymmärtää. Kirjallisuuden todellinen arvo on siinä, että se voi parhaimmillaan sisältää sanoman (morale), ytimen, joka auttaa ihmistä ymmärtämään ja näkemään paremmin maailmassa. Kirjallisuuden esteettinen arvo puolestaan on kytköksissä sen sanomaan, ytimeen – mitä paremmin teoksen tyyli yhdistyy sen sanomaan, sitä arvokkaampi lopputulos on myös esteettisesti.

Ymmärtääksemme paremmin tätä ajatusta on hyödyllistä tarkastella Calvinon suhdetta satuihin. Hänhän oli hyvin kiinnostunut Italian satuperinteestä ja toimitti laajan kaksiosaisen laitoksen italialaisia kansansatuja, *Le fiabe italiane* (1956). Esipuheessaan hän kiteyttää suhteensa näihin satuihin: ”Le fiabe sono vere” eli ”Sadut ovat totta.”⁵⁸ Tämä merkitsee sitä, että sadut Calvinon mukaan ovat kirjallisuutta puhtaimmillaan: ne vastustavat tuntemattomasta kumpuavaa kaaosta paljastamalla tuntemattoman maailman ja luomalla siihen järjestystä.

Tyypillisesti sadun alussa on lapsi metsän laidalla ja edesspäin häntä odottaa haaste, labyrintti, josta hänen on selvitävä. Matka sisältää vaaroja: kenties metsässä on lohikäärme tai susi, joka lapsen on voitettava. Calvinon mukaan olemme jatkuvasti tämän saman haasteen (sfida) edessä, ja meidän on keksittävä jokin keino selviytyä labyrintista, todellisuudesta. Sadut ovat tätä

⁵⁵ Asor Rosa 2001, 57–8.

⁵⁶ Ymmärrän Calvinon sanamuodon ”in ogni poesia vera” merkitsevän runoutta laajemmassa merkityksessä kuin vain kirjoitettuna runoina: kyse on siitä kauneudesta, harmoniasta ja kekseliäisyydestä, mikä voi sisältyä lähes mihin tahansa inhimilliseen toimintaan – tässä tapauksessa lienee kyse kirjallisuudesta.

⁵⁷ Asor Rosa, 2001, 58.

⁵⁸ Re 1990, 211–2.

haasteeseen vastaamista ja onnistumista puhtaimmillaan. Ne opettamat meitä toimimaan vaarojen, hirviöiden ja kaaoksen keskellä.⁵⁹

Sadut, myytit, legendat ovat siis totta. Ne kertovat jotain oleellista meille todellisuudesta: niiden avulla voimme paremmin selvitä eteenpäin labyrintissa. Satujen maailma ei Calvinon mukaan juurikaan poikkea todellisuudesta, joka myös on eräänlainen pimeä ja vaarallinen metsä, jossa vaani petoja ja hirviöitä. Niin on aina ollut ja on edelleenkin.

Re osoittaa tutkimuksessaan, että Calvinon esikoisteoksesta *Il sentiero dei nidi di ragno* löytyy 21 sellaista satuihin liittyvää rakenteellista elementtiä, joita Propp tunnetussa kansansatututkimuksessaan esittelee. Calvinon teokset ovat siis jossain määrin uskollisia satuperinteelle.⁶⁰

Satuyhteyksiä *Marcovaldossa* on tutkinut Angela M. Jeannet artikkelissaan *Collodi's Grandchildren: Reading Marcovaldo*. Hänen mukaansa Calvinon piti Collodin *Pinocchiota* yhtenä tärkeimmistä teoksista: se merkitsi hänelle suurta mallia kertomisesta ”un modello di narrazione”.⁶¹

Jeannet huomauttaa, että Calvino kirjoitti ensimmäiset *Marcovaldo*-tarinansa jo vuonna 1954–56, aikana, jolloin hän oli uppoutunut kansansatujen toimittamiseen. Jeannet osoittaaakin, kuinka toscanalaista *Marcovaldon* kieli on, aivan kuten satujenkin kieli perinteisesti Italiassa on.⁶²

Yhtäläisyydet eivät kuitenkaan jää Jeannetin mukaan vain kieleen, vaan myös novellien kerrontastrategioissa on selviä yhtäläisyyksiä kansansatuihin. Erityisesti Jeannet keskittyy *Pinocchion* ja *Marcovaldon* yhteneväisyyksiin, joita löytyy niin päähenkilöistä, miljööstä, teemoista aina yksittäisiin kielikuviin.⁶³

Jeannet kiinnittää huomiota myös teoksen ulkopuolisiin seikkoihin: Calvino omisti teoksensa nuorille ja koululaisille: se ilmestyi kuvitettuna versiona ja siitä on tehty koululaisille suunnattuja versioita laajoine selitysosuuksineen ja lyhennelmineen (tyyliin: ”kiinnitä huomiota seuraavaan”, ”tämä osa ei ole

⁵⁹ Asor Rosa 2001, 9–10.

⁶⁰ Re 1990, 201–6.

⁶¹ Jeannet 1994, 56.

⁶² Jeannet 1994, 58.

⁶³ Jeannet 1994, 60–3.

kovin tärkeä” jne.). Näinhän on tietenkin tehty myös *Pinocchiolle*, sadulle, jota kukaan (italialainen) lapsi ei voi olla tuntematta.⁶⁴

Johtopäätöksessään Jeannet toteaa, että *Pinocchio* on opetussatu lapsille siitä, kuinka vihamielisen ja petollisen maailman kanssa voi oppia elämään ja että *Marcovaldo* voisi edustaa samaa Calvinon tuotannossa.⁶⁵

Calvino on jopa muistuttanut, että ihmisen ensimmäiset tunnetut tarinat, myytit, on omistettu ihmiselle, ei jumalalle. Niissä kerrotaan siitä, kuinka ihmisen on selvinnyt maailmassa kohtaamistaan vaikeuksista (hirviöistä ja epäjärjestyksestä) aivan kuten saduissakin.⁶⁶

Calvino muistuttaa myytin voimasta ottamalla esiin myytin Perseuksesta ja Medusasta: Medusahan on hirviö, jonka katse kivettää kohteensa. Perseus keksii kääntää hirviön katseen takaisin peilinä toimivalla kilvellään, niin että Medusa itse kivettyy. Calvinon mukaan aika yrittää edelleen kivettää todellisuutemme, ja että meidän on siksi oltava jatkuvasti valmiita vastaamaan sen luomaan haasteeseen – hirviö on aina onnistuttava voittamaan älyllä ja rohkeudella.

Myytti ei kuitenkaan lopu tähän, vaan Perseus leikkaa Medusan pään irti ja laittaa sen laukkuunsa. Näin hän saattaa aina tarvittaessa käyttää tuota kivettävää katsetta. Todellisuuden hirviö on siis nujerrettava käyttööme: meidän on kannettava tuota hirviötä taakkanamme siihen asti, kunnes taas tarvitsemme sen kivettävää voimaa. Ei riitä, että voitamme todellisuuden hirviön: meidän on opittava siitä, otettava se käyttööme ja pidettävä siitä huolta.⁶⁷

Sitten Calvino tarttuu yhteen erityiseen yksityiskohtaan: hetkeen, jolloin Perseus on vapauttanut Andromedan ja surmannut hirviön käyttäen hyväkseen Medusan hirveätä päätä. Pään hirveydestä huolimatta Perseus huolehtii siitä hyvin hellävaraisesti ja asettelee lehtiä sen suojaksi asettaessaan sen hiekkaiseen maahan. Näistä lehdistä ja oksista syntyvät Ovidiuksen mukaan korallit. Calvinon mukaan tämä on mitä hienoin esimerkki siitä, kuinka mitä hirveimmistä voi oikein vaalittuna syntyä mitä suloisinta ja ihaninta kuten korallit.

⁶⁴ Jeannet 1994, 65.

⁶⁵ Jeannet 1994, 68.

⁶⁶ Re 1990, 193.

⁶⁷ Tässä hyvä viesti niille, jotka haluavat mitä pikimmiten luopua kaikesta vanhasta heti, kun jotain uutta on saatu tilalle – tulevaisuuden hirviötä ei kesytetä nykyajan tiedolla vaan historian taakalla, jota kannamme mukanaamme, valittamatta sen painosta.

Tähän tarvittiin kuitenkin Perseuksen älykkyyttä ja rohkeutta lähestyä hirviötä.⁶⁸

Tämän todellisuuden hirviön voittamisen tehtävän Calvino luovutti kirjallisuudelle. Järkemme ja mielikuvituksemme avulla voimme suojautua pimeydeltä, ulkomaailman epäjärjestykseltä ja asioiden sekamelskalta – siltä magmalta, joka muodostaa läpäisemättömän labyrintin ympärillemme. Myytti tai satu on siis eräänlainen koodi, joka auttaa meitä voittamaan epäjärjestyksen.⁶⁹

2.2.3 Dialektiikka ja strukturalismi

Tutkija Asor Rosan mukaan Calvinon tuotannosta on löydettävissä selvä tyyllinen jatkumo, joka lukuisista kokeellisista teoksista huolimatta säilyy kantavana koko hänen tuotantonsa läpi – se on dialektiikka.

Calvino käyttää yleensä selkeää vastaparien logiikkaa, dialektiikkaa, jotka luovat todellisuuden, esimerkkeinä hyvä/paha, maailma/yksilö, luonto/kaupunki, kommunismi/fasismi, teksti/ei-teksti, tekijä/lukija.⁷⁰ Näin Calvino tavallaan rajaa todellisuuden kahteen puoleen, jonka väliin hän yrittää sanakarinsa yleensä mahduttaa.

Marcovaldossa vastaparit esitellään jo alaotsikossa *Vuodenajat kaupungissa (Le stagioni in città)* eli luonto (vuodenajat eli luonnonvoimat ja muutokset) ja kaupunki (ihmisen rakentama ja määrittämä ympäristö), jotka muodostavat selkeän vastaparin keskenään. Toisaalta luonto on luonnon kasvattama, kun taas kaupunki on ihmisen työllä ja tahdolla keinotekoisesti rakennettua ympäristöä. Luonto kaupungissa on taas jotain, joka ei ole täysin selvää olemukseltaan: se voi joko olla tunkeutunut kaupunkiin tai sitten se on pakotettu kasvamaan siellä, mutta joka tapauksessa se muodostaa jonkinlaisen ideologisen ja Calvinon teoksessa myös käytännön ristiriidan.

Tässä mielessä Calvino on myös hyvin radikaali kirjailija. Hän vastustaa itsestään selvää, jähmettävää todellisuutta ja yksilön antautumista puudutta-

⁶⁸ Calvino 1999, 14–5.

⁶⁹ Asor Rosa 2001, 123–5.

⁷⁰ Ricci 1986, 332.

vaan keskinkertaisuuteen. Hän vaatii meiltä ihmisiltä henkistä rohkeutta ja halua tavoitella jotain parempaa. Siis jos vaikka toteamme, että maailma on liian raskas paikka elää, olisi meidän alettava kuvitella maailmaa, jossa eläminen on kevyttä.⁷¹

Asor Rosan mukaan Calvinolle oli olennaista vastaparien käyttäminen tuotannossaan eli kun hän vaati kevyttä, oli se aina tehtävä unohtamatta raskautta tai ehkä juuri sen vuoksi⁷².

Tällä periaatteellahan *Marcovaldossa* luontoa kuvataan keskellä kaupunkia: kun kaupunkia on liikaa, yrittää Marcovaldo lisätä siihen luontoa. Näin olemassa oleva todellisuus saa itselleen uuden mahdollisen tason, jonka rinnalla alkuperäinen näkyvä todellisuus siis kaupunki myös näyttäytyy erilaisena. Samoin luonnonilmiöt saavat aivan uudenlaisen konkreettisemmän ja monipuolisemmän merkityksen kaupungin läsnäolosta.

Asor Rosan mukaan Calvino näki todellisuuden kompleksisena ja sekavana: nykyaika oli täynnä totuuksia ja valheita, joita oli mahdotonta enää erottaa toisistaan. Calvino siis ajatteli, että nykytodellisuus on yhtä suurta sumua. Tässä sumussa eläminen asetti Calvinon mukaan hänelle moraalisen ongelman, eräänlaisen hiertymän todellisuuden kanssa, mikä sai hänet kirjoittamaan. Tätä moraalista ongelmaa vallitsevan todellisuuden kanssa Calvino piti tärkeänä tunnusmerkkinä kaikille hyville kirjailijoille.⁷³

De Lauretis mukaan Calvino jakautui ajattelijana kahtia: Toisaalta hän oli sosio-poliittisesti sitoutunut kirjailija, joka tarkkaili todellisuutta hyvin kriittisesti. Toisaalta Calvino taas oli mielikuvituksen ja fantasian kirjailija, joka rakensi myyttisien mallien avulla todellisuutta (”un modello mitico di essa”).⁷⁴

De Laurentis selittää Calvinon olemusta Saussuren tunnetuilla termeillä *langue* ja *parole*: *langue* on koko kielijärjestelmämme kaikkine sääntöineen ja sanoineen, kun *parole* on se osa, jota kukin yksilö tästä järjestelmästä käyttää. Calvino katsoi, että todellisuuden kuvaamiseksi on luotava tällainen *langue-järjestelmä*, jonka avulla *parole*, toimiminen todellisuudessa mahdollistuisi.

⁷¹ Bencivenga 2002, 208–9.

⁷² Asor Rosa 2001, 95.

⁷³ Asor Rosa 2001, 68–9.

⁷⁴ De Laurentis 1976, 57.

Tässä mielessä sadut, fiabet, eivät olleet Calvinolle yrityksiä paeta todellisuutta, vaan olivat sen systemaattista tulkitsemista uudella tavalla, uudella mallilla. Sadut olivat uusi tapa rakentaa uusi kieli langue, koodi, joka kuvasi todellisuutta täydellisesti oman merkkijärjestelmänsä puitteissa.⁷⁵

Omassa tuotannossaan Calvino oli aina saman haasteen edessä: todellisuus uhkasi häntä labyrintilla, joka ei sopinut hänelle yksilönä. Joko todellisuus esiintyi niin mutkikkaana, ettei sitä voinut ymmärtää tai sitten niin vastenmielisenä, ettei sitä halunnut seurata passiivisena. Jotta todellisuus ei kivettäisi meitä, oli yksilön rakennettava oma tulkintansa todellisuudesta: oma maailmansa, jossa elää.⁷⁶

Tässä mielessä on oikein sanoa, että Calvino oli eräänlainen strukturalisti.

Yksilön tuli kuitenkin rakentaa oma todellisuutensa järjestelmällisesti ja selkeiden sääntöjen puitteissa. Se, että vaihtoehtoja on loputon määrä, ei merkitse mahdollisuutta valita mitä tahansa. Päinvastoin, silloin jokaisesta valinnasta tulee entistä vaikeampi, sillä jokainen valinta rajaa pois jonkun toisen valinnan. Tämän vuoksi Calvino välttää teoksissaan kuvaamasta henkilöitä ja ympäröivää todellisuutta: hän haluaa pitää sen abstraktina, jolloin kaikki mahdollisuudet säilyvät tarinassa.⁷⁷

Se, mikä aikuisesta saattaa lasten leikeissä näyttää hupsulta hassuttelulta, on yleensä tarkkojen sääntöjen kontrolloimaa toimintaa. Samoin Calvinon tarinat saattavat näyttää fantastiselta leikiltä, mutta kuten kaikissa hyvissä leikeissä on niissäkin sääntönsä⁷⁸. Vaikeaa on kuitenkin löytää nämä oikeat säännöt ja niitä ohjaavat voimat.

2.2.4 Maailman ja kielen automatisoitumisen vastustaminen

Kaupunkiin liittyy vielä modernisaation ja koneistumisen ilmiö, joka on täysin vastakkainen luonnon monimuotoisuudelle ja alkuperäisyydelle. Calvino

⁷⁵ De Laurentis 1976, 59.

⁷⁶ De Laurentis 1976, 68–9.

⁷⁷ Bencivenga 2002, 212.

⁷⁸ Bencivenga 2002, 207.

itse pelkäsi modernisaatiota ja automatisoitumista: erityisesti hän näki sen uhkana kielelle ja mielikuvitukselle eli hän pelkäsi järjen köyhtymistä, jonka hän näki vaikuttavan myös maailmankuvan ja tieteen yksipuolistumiseen

Calvino kirjoittaa muistioissaan, että moninaisuus on yksi niistä kuudesta elementistä, jonka hän haluaisi lahjoittaa seuraavan vuosituhannen kirjallisuudelle. Calvinon mukaan siitä lähtien, kun tiede alkoi muuttua yhä yleisluontoisemmaksi ja kapea-alaisemmaksi, siitä lähtien on maailma muuttunut yhä vaikeammin ymmärrettäväksi – yleiskuva, metafysiikka, on kadonnut maailmasta tai siitä on tullut mahdotonta. Siksi kirjallisuuden tehtäväksi onkin tullut sitoa nämä eri tieteenalojen löydökset yhteen, ja rakentaa niistä mitä erilaisimpia maailmankuvia, selityksiä ja malleja todellisuudestamme.⁷⁹

Calvino tunsi myös, että kieli oli vaarassa joutua tämän yleisluontoisuuden piiriin: kieltä oltiin standardoimassa ja näin ollen yksipuolistamassa. Calvinolle tärkeää olivat merkitykset, semantiikka, joka pikemminkin pyrkii pelastamaan merkkeihin liittyviä moninaisuuksia. Ja hän oli huolissaan tästä kielen standardoitumisesta, koska siinä ei ollut enää mukana humaaneja painotuksia tai omaperäisiä näkemyksiä, pikemminkin kieli oli alkanut menettää tuoreutensa, merkityksensä. Se oli automatisoitumassa ja neutralisoitumassa.⁸⁰

Marcovaldossa myös tämä teema on voimakkaasti esillä: ihmisten elämä alkaa olla etukäteen suunniteltua, heidän kävelyreitinsä on rajattu ja rytmitetty liikennevaloilla, työajat ja kulutusajat ovat tarkkaan määriteltäviä: kaiken kaikkiaan kaupunki pyrkii poistamaan sattuman elämästä ja automatisoimaan käyttäytymisemme. Tätä vastaan ovat kritisoineet muutkin merkittävät taiteilijat, kukapa ei tuntisi Chaplinin *Nyky aika-elokuvaa*, jossa Chaplin joutuu itse koneen sisälle, hänestä tulee sen osa.

Calvinolla oli kaksikin tapaa suojautua tältä modernisaation köyhdyttävältä vaikutukselta. Toinen oli enemmän rakenteellinen tapa, jossa turvauduttiin rakentamaan tiukasti rajattu alue, jossa maailma tapahtui. Tärkeintä tässä oli rajata kaikki ei-halutut ja epävarmat elementit pois. Tarinan kannalta se tarkoitti yleensä juonen rakentamista. Juoni on se elementti, joka näet on täy-

⁷⁹ Calvino 1999, 112.

⁸⁰ Asor Rosa 2001, 142–3.

sin kirjailijan hallussa ja valittavissa. Juuri kirjailija saa valita mitä tapahtuu milloinkin ja miten tarina päättyy.

Näkyvimmin se tapahtuu teoksessa *Se una notte un viaggiatore* (1979, suom. *Jos talviyönä matkamies*), jossa itse teoksesta lukijalle ei anneta luettavaa kuin kaksi lausetta. Romaanin muu sisältö koostuu muiden (väärien) teosten aluista ja sitä kuinka romaaneja kirjoitetaan ja luetaan. Näin lukija siis pakotetaan romaanissa etsimään itse romaania, kunnes hänelle kerrotaan että hän on juuri lukenut etsimänsä romaanin. Tämä on totaalista kertojan vallankäyttöä, mutta samalla automaattisen kielen ja kirjallisuuden vastustamista.⁸¹

Toinen Calvinon tapa vastustaa automatisoitumista liittyy kieleen ja todellisuuden nimeämiseen. Modernisaatioon liittyi Calvinon mukaan pyrkimys standardoida paitsi kielen merkitykset niin myös kohteet, joita merkit kuvaavat. Tämä siis merkitsee sitä, että vähitellen kaikki paikat ja asiat alkavat olla samanlaisia kaikkialla: modernisaatio pyrkii karsimaan eroavaisuudet pois asioiden väliltä ja näin köyhdyttämään olemassa olevan todellisuuden.

Calvino käyttää tästä termiä kielirutto (*pestilenza*)⁸², joka on leviämässä kaikkialle: kieli ei enää kerro olemassa olevista asioista vaan toistaa jo käytettyjä kaavoja ja puhuu näin asioiden vierestä.⁸³

Jotta maailma ei köyhtyisi merkityksistä, on olemassa kirjallisuus, joka voi merkitä asioita ja paikkoja uudella tavalla, uuden merkkijärjestelmän puitteissa. Kirjallisuus voi rakentaa uuden kielijärjestelmän sellaisten asioiden kuvaamiseksi, joiden olemassaolon modernisaatio on poistanut. Calvinolle (automatisoituneen) kielen ylittäminen oli kirjallisuuden ydinaluetta, jota se on toteuttanut kautta aikojen aina myyteistä lähtien.

Myytithän ovat tarinoita, jotka kertovat pimeyden, tuntemattoman kohtaamisesta: siitä kuinka ihminen kohtaa todellisuuden hirviön, etsii sen olemuksesta heikkouden ja lopulta voittaa tuon hirviön. Myytti on kertomus tuntemattomasta kuvaamattomasta, jonka kirjallisuus nimeää ja vangitsee kielellä ja merkityksillä – näin kirjallisuus tuo valoa pimeyteen, tuntemattomaan.

Tästä hyvän esimerkin Calvino antaa *Muistioissaan*, joissa hän kuvaa täsmällisyyttä: hän viittaa Leonardo da Vincin tekstiin, jossa tämä yrittää ku-

⁸¹ Asor Rosa 2001, 145–7.

⁸² Asor Rosa 2001, 88–9.

⁸³ Calvino 1999, 64.

vata merihirviötä ajalta ennen vedenpaisumusta: tässä Leonardolla oli käytettävinaan löytyneet fossiilit, mielikuvituksensa ja kieli. Aluksi Leonardo ei ole löytää sopivia sanoja kuvata merihirviötä kuten se hänen mielessään hahmotuu, ja vasta kolmannella yrittämällään hän löytää oikeat sanat. Calvinon mukaan kieli muodostaa heikon ja huteran sillan meidän ja tuntemattoman välille (tässä tapauksessa merihirviön), ja vain käyttämällä täsmällisesti kieltä, se voi viedä meidät tuon tuntemattoman luokse. (Ilman Leonardon vaivannäköä olisimme Calvinon mukaan saaneet merihirviöstä väärän kuvan.)⁸⁴

Kirjallisuus onkin Calvinolle keino, jolla voidaan kielellistää asioita, todellisuutta, joista ei voi puhua ja joilla ei ole nimeä eikä olemusta: asioita, joita emme vielä tunne tai jotka olemme jo unohtaneet. Kirjallisuus voi siis luoda kieltä, selvyyttä todellisuuteen, josta merkitykset ja sanat ovat kuolemassa pois, todellisuuteen joka on kivettymässä paikoilleen.⁸⁵

2.2.5 Teoksen synnystä ja Marcovaldo-hahmosta

Marcovaldo-tarinoita julkaistiin ensi kerran vuonna 1958, kun Calvinon novellikokoelma *I racconti* julkaistiin. Sen ensimmäisen osan nimi on *Gli idilli difficili* eli 'vaikeat idyllit', joka sisältää kymmenen tarinaa, joissa seikkailee Marcovaldo-niminen henkilöahmo. Myöhemmin Calvino työsti näitä tarinoita ja lisäsi niihin vielä kymmenen uutta tarinaa, niin että vuonna 1963 hän julkaisi teoksen nimellä *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*. Lopullinen tai toinen versio Marcovaldosta oli suunnattu lapsille, ja se sisälsi muun muassa Sergio Tofanon kuvituksen. Calvino myös muutti vuonna 1958 ilmestyneitä novelleja niin, että ne sopivat uuden teoksen tematiikkaan. Hän myös poisti seksuaalisia viitteitä teoksesta ja siisti teosta muutenkin paremmin nuorille sopivaksi.

Tutkija Angela M. Jeannot on siis varmasti osittain oikeassa, kun hän väittää, ettei *Marcovaldo* voi täysin ymmärtää tutustumatta alkuperäisiin Marco-

⁸⁴ Calvino 1999, 81–4.

⁸⁵ Asor Rosa 2001, 154.

valdo-tarinoihin⁸⁶. Tutkimuksessaan hän käy kuitenkin hyvin yksityiskohtaisesti läpi ne muutokset, joita Calvino teki alkuperäisiin Marcovaldo-tarinoihin, joten mielestäni tämä tieto näistä novelleista riittää. Käyttämässäni Mondadorin Calvinon kootuissa teoksissa *Romanzi e racconti 1–3* on myös selitysosassa selitetty ne kohdat, joita Calvino muutti vuoden 1963 versioon.

Suomessa lukijat tuntevat juuri vuoden 1963 version *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, joka ilmestyi Jorma Kaparin suomentaman vuonna 1986 nimellä *Marcovaldo eli Vuodenajat kaupungissa*. Kirjassa ei mainita, että se olisi alun perin suunnattu lapsille eikä siinä ole kuvitusta eikä myöskään Calvinon 1966 kirjoittamaa esipuhetta, joka varsin hyvin valaisee teoksen temaattikkaa ja pyrkimystä. Tässä mielessä suomalaiset lukijat ovat joutuneet tulkitsemaan teosta sellaisenaan, kaunokirjallisena taideteoksena.

Jeannet käy havainnollisesti läpi, kuinka ensimmäisissä Marcovaldo-tarinoissa, jotka ilmestyivät otsikon *'Gli idilli difficili'* alla, vallitsee huomattavasti pessimistisempi ja vaikeammin tavoitettava elämännäkemyks. Hänen mukaansa jo pelkkä otsikko varoittaa tästä: kyse on 'vaikeista idylleistä'. Jeannetin mukaan idylli viittaa pastoraaliin, joka puolestaan tuo meille mieleen pastoraalitaiteen, niityt, maalaismaiseman ja harmonian.⁸⁷ Mutta kyse ei ole vain harmoniasta, vaan sen 'vaikeudesta', vaikeudesta tavoittaa tuo harmonia.

Ensimmäisissä Marcovaldo-tarinoissa tapahtumat ovat varsin samanlaisia kuin myöhemminkin: päähenkilö Marcovaldo haaveilee ja vaeltelee keskellä kiireistä teollisuuskaupunkia, hän joutuu erilaisiin kommelluksiin, jotka yleensä päättyvät katastrofiin. Varsinaisen idyllin, pastoraalin kuitenkin paljastaa Calvinon käyttämä kieli: kertojan kieli on mitä tavallisinta standarditaliaa, mutta Marcovaldon ilmaisut ja havainnot ovat pikemmin runoutta. Marcovaldon olemusta ja liikkumista kuvataan runollisin vertauksen ja hänen ajatuksensa ovat täynnä runollisia kielikuvia. Jeannet tuleekin siihen tulokseen, että Marcovaldo on kuin pastoraali: hän kuuluu menneeseen aikaan, kun taas muut kaupunkilaiset mm. hänen vaimonsa ja lapsensa kuuluvat moderniin nykyaikaan. Marcovaldo puolestaan pyrkii löytämään luonnon, kadon-

⁸⁶ Jeannet 2000, 66.

⁸⁷ Jeannet 2000, 73–74.

neen pastoraalin, kaupungista, mutta lopulta hänet on aina tuomittu epäonnistumaan.⁸⁸

Tämä tekee Marcovaldosta myös koomisen, sillä hän näyttää vallitsevan yhteisön näkökulmasta naurettavalta, hän ei ole osa nykyaikaa vaan jotain mennyttä. Tämän vuoksi kyse on 'vaikeista idylleistä', sillä mikäpä olisikaan vaikeampaa kuin olla vallitsevan ajan ja yhteiskunnan ulkopuolinen.

Lopullisessa vuoden 1963 teoksessa, jota minä kutsun yksinkertaisesti *Marcovaldoksi*, on sankari nostettu jo itse otsikkoon, mutta sen lisäksi on käytetty vanhanaikaista alaotsikkoa kuten kirjallisuudessa joskus kauan sitten oli tapana. Tästä muistuttaa vanhakantainen sana 'ovvero', joka on suomennettu täsmällisesti 'eli' – kirjallisuudenharrastajat osaavat yhdistää sen 1600–1800-lukujen teoksiin, jolloin tätä nimeämistapaa yleensä käytettiin.

Varsinainen alaotsikko *Le stagioni in città* viittaa novellien alussa mainittuihin vuodenaikoihin (kevät, kesä, syksy, talvi), jotka muodostavat eräänlaisen kiertokulun, syklin, novellien ympärille. Alkuperäiset tarinathan eivät juurikaan tuntuneet liittyvän toisiinsa tai niillä ei ainakaan ollut mitään tapahtumajärjestystä.

Lopullisessa *Marcovaldossa* tällainen kulkusuunta, matka, on löydettävissä, ja siitä kertoo Calvinon 1966 kirjoittaman esipuhekin: ”In mezzo alla città di cemento e asfalto, Marcovaldo va in cerca della Natura. Ma esiste ancora, la Natura?”⁸⁹. Eli lopullisessa *Marcovaldossa* on kyse Marcovaldon matkasta etsimään luontoa kaupungin keskeltä. Enää ei ole kysymys vain yksittäisistä novelleista vaan kokonaisuudesta, joka pyrkii etenemään kronologisesti alusta loppuun. Lopullinen *Marcovaldo* esittää kysymyksen, teeman, johon se pyrkii teoksen aikana etsimään vastauksia.

Jeannetin mukaan perussanoma on ensimmäisissä Marcovaldo-tarinoissa ja lopullisessa *Marcovaldossa* sama: todellisuus esittäytyy labyrinttina, josta on pyrittävä pakenemaan. Teeman esilletuonti on kuitenkin viitteellisempi lopullisessa versiossa kuin ensimmäisissä tarinoissa. Kun ensimmäisissä Marcovaldo-tarinoissa tyyli oli varsin kirjallinen ja Marcovaldo yleensä joutui ajattelelemattomuuttaan (joutuessaan haaveidensa valtaan) katastrofista toiseen.

⁸⁸ Jeannet 2000, 78–83.

⁸⁹ Calvino 2002, V–VI.

Lopullisessa *Marcovaldossa* tyyli on lähempänä Collodin satukieltä, ja sankari on itsenäisempi toimija, joka pyrkiikin haavemaailmaan, ulos labyrintista⁹⁰.

Lopullisessa *Marcovaldossa* on jo sellaisia tarinoita kuten *La fermata sbagliata* (12), jossa Marcovaldo menee elokuvaan nähdäkseen betonikorttelien sijaan villiä Intian viidakkoa. Hän pyrkii siis konkreettisemmin vaikuttamaan omaan elämäänsä ja kohtaloonsa.

Jeannet päätyy myös tähän samaan päätelmään: hänen mukaansa *Marcovaldossa* labyrintista pakenemisyriytykset ovat dynaamisempia, ja että ne myös onnistuvat toisinaan, varsinkin kirjan loppupuolella. Jeannetin mukaan Marcovaldo-hahmo runollisen olemuksensa ja mielikuvituksensa vuoksi viittaa selvästikin siihen, että juuri kirjallisuus voisi olla luomassa näitä 'aukkoja labyrinttiin'.⁹¹

⁹⁰ Jeannet 2001, 88–90.

⁹¹ Jeannet 2001, 92–3.

2.3 Katsaus käsitteeseen luonto

Seuraavaksi esittelen hieman sitä miten ihminen on pyrkinyt määrittelemään luonnon ja oman suhteensa siihen. Tällainen taustatieto on mielestäni paikallaan, koska käytän usein termejä 'luonto' ja 'kaupunki' ikään kuin nämä termit olisivat täysin yksiselitteisiä. Toivon, että seuraava katsaus horjuttaa tätä näkemystä, ja saa lukijan ymmärtämään niitä ongelmia, joita jaottelu luontoon ja kaupunkiin (kulttuuriin) lopulta tuottaa.

Tämä taustatieto helpottanee ymmärtämään, miksi *Marcovaldossa* niin usein luonto ja kaupunki ovat ristiriidassa keskenään. Tällä ristiriidalla on näet pitkät perinteet, joita tämä teos sivuaa tuomalla esiin lukuisia ongelmia, joita jakautuminen luontoon ja kaupunkiin on tuottanut.

Toivon, että seuraavat luontoteoriat paitsi valottaisivat tätä ongelmaa, niin antaisivat avaimia tämän ongelman mahdolliseksi ratkaisemiseksi. Ymmärtämällä luonnon ja kaupungin välistä ongelmaa on meillä kenties mahdollista ymmärtää paremmin sitä todellisuuden muodostamaa ongelmaa (labyrinttia), jota varsinaisesti keskityn tutkimaan.

2.3.1 Kahtiajaosta luonnontieteet ja humanistiset tieteet

Stephen Horiganin mukaan meillä on länsimaissa pitkät perinteet siitä, että haluamme jakaa asiat luontoon ja ihmiseen. Hänen mukaansa jo Sokrates ja Kratylos kiistelivät aikanaan siitä, mistä sanat tulevat. Kratylos oli ehdottomasti sitä mieltä, että ne ovat ihmisen keksimiä ja niin ollen abstrakteja. Mutta Sokrates vastusti hänen käsitystään, ja oli sitä mieltä, että sanat syntyvät luonnosta, ja että tästä on todisteena mm. onomatopoeettiset sanat.⁹²

Varsinaisesti 1600–1700-lukujen valistus irrotti ihmisen luonnosta ja teki ihmisestä luonnon herran ja vallitsijan. Erityisesti Hobbes ja Locke korostavat ihmisen tarvetta erottautua luonnosta, rakentaa ihmisen kulttuuri, joka suojaa

⁹² Horigan 1988, 1–2.

ihmistä luonnolta. Tämä onkin hyvin käytännöllistä, mutta samalla nämä filosofit myös antoivat ihmiselle luvan kaikkeen mitä luonnossa on: ihminen oli luonnon hallitsija, ja ihmisen tehtävänä oli hyödyntää näitä luonnon tarjoamia resursseja rakentaakseen omasta kulttuuristaan aina vain paremman.⁹³

Lopulta tämä on johtanut siihen, että ihminen määrittelee itsensä ja olemassaolonsa kulttuurin perusteella: ihminen eroaa eläimistä siinä, että ihmisellä on kulttuuri ja eläimillä ei. Tämän vuoksi myös tiede on jaettu humanistisiin tieteisiin (ihmistä koskeviin) ja luonnontieteisiin.⁹⁴

Horiganin mukaan tämä kahtiajako, jonka mukaan ihminen ei siis todelliselta olemukseltaan eli kulttuurin osalta kuulu luontoon, on osoittautunut viimeaikoina hyvin ongelmalliseksi sekä tieteelle että elämälle yleensä.

Amerikkalaisessa antropologiassa kahtiajako on ilmennyt niin, että esimerkiksi villiheimojen insestisiä sukulaisuussuhteita ei ole hyväksytty korkeakulttuurin piriin. Ne on haluttu yhdistää eläimiin, ei ihmisiin.⁹⁵

Toisaalta susilapsi-ilmiöt ovat jo pitkään horjuttaneet tarinaa siitä, että ihminen ei olisi lainkaan eläimellinen tai voisi tulla eläimeksi. Osa tutkijoista on yhä sitä mieltä, että hylättyinä kenestä tahansa lapsesta voisi kasvaa susilapsi, joka ei osaisi kävellä ja puhua kuten me kulttuurin piirissä kasvaneet ihmiset vaan kulkisi luonnossa kuin eläimet. Horigan ei väitä tätä, mutta hän huomauttaa, että tämä ajatus on jakanut tutkijat tiukasti kahtia. Toinen puoli ei voi edes hyväksyä ajatusta, että ihmisessä olisi tällaisia eläimellisiä piirteitä, kun taas susilapsi-teoriaa kannattavat etsivät yhä uusia todisteita, jotka yhdistävät ihmiset eläimiin.⁹⁶

Horiganin tutkimus *Nature and Culture in Western Discourses* (1988) pyrkii vertailemaan niitä diskursseja, joilla humanistiset tieteet ovat perustelleet ihmisen ja ihmiskulttuurin erityisyyttä verrattuna luontoon ja eläinkulttuuriin. Johtopäätöksissään Horigan kyseenalaistaa vahvasti tämän ihmisen erityisaseman verrattuna luontoon ja eläimiin.

Tutkimuksessaan Horigan kumoaa yksitellen yleisimmät väitteet, joilla tiede ja yhteiskunta yleensä pyrkivät selittämään ihmisen ja luonnon eroa. Ensimmäinen näistä tietenkin on vetoaminen kieleen: eläimillä ei ole kieltä, kos-

⁹³ Horigan 1988, 3–4.

⁹⁴ Horigan 1988, 4.

⁹⁵ Horigan 1988, 5.

⁹⁶ Horigan 1988, 6–8

ka kieli on abstrakti järjestelmä, joita eläimet eivät hallitse. Horigan viittaa kuitenkin tutkimuksiin, jotka osoittavat kiistatta, että myös simpansseilla on oma kielensä, jonka avulla ne kommunikoivat. Ihminen ei siis ole ainutlaatuinen.

Jatkoväite edelliselle on, että ihmisen kieli on luonteeltaan erilainen kuin eläinten, joka rajoittuisi vain vaistonvaraisiin synnynnäisiin signaaleihin. Ihmisen kieli ja puhuminen kehittyy tunnetusti matkimalla tietyn biologisen herkkyyskauden aikana, jolloin hän voi oppia kielen ja puhumaan, mutta tämän herkkyyskauden jälkeen se on käytännössä mahdotonta. Tutkijat ovat osoittaneet, että myös linnuilla on herkkyyskausi, jolloin ne oppivat laulamaan. Jos lintu siis jää ilman 'lauluopetusta', ei se enää myöhemmin opi laulamaan. On siis Horiganin mukaan vaikeaa kiistää, ettei kieleemme kaltaisia järjestelmiä olisi olemassa luonnossa myös muilla lajeilla ja ettemmekö oppisi kieltä kuten muutkin eläimet: tiettyinä herkkyyskautena matkimalla ja kuuntelemalla. Tietenkin ihmisen käyttämä kieli on järjestelmänä pitemmälle kehittynyt, mutta sen syntyprosessi on hyvin samankaltainen eläinten kommunikointijärjestelmien kanssa.⁹⁷

Toinen yleinen väittäjä, jolla ihminen yleensä erottaa itsensä luonnosta on itsetietoisuus: ihmisellä on itsetietoisuus mutta eläimillä ei. Kuitenkin, kun simpanssit ja orangit ovat saaneet tutustua peiliin, ovat ne osoittaneet oppivansa tunnistamaan oman kuvansa jo muutaman päivän harjoittelun jälkeen. Ne pystyivät myös erottamaan niihin maalatun punaisen maalin ja yrittivät irrottaa sitä itseensä kuulumattomina. Horiganin mukaan tämä tutkimus osoittaa, että apinoilla on niitä samoja piirteitä, joilla ihminen on mitannut omaa itsetietoisuuttaan. Kaiken lisäksi tämä apinoiden itsetietoisuus vieläpä kehittyy varsin samaan tapaan, oppimalla, kuten ihmisilläkin.⁹⁸

Apinoille tehdyissä kokeissa on myös havaittu, että ne oppivat siirtämään opittua tietoaan lauman muille jäsenille – taito, jota tutkijat yleensä ovat pitäneet edellytyksenä kulttuurin syntymiselle. Ja juuri kulttuurilla ihminen on pyrkinyt selittämään omaa herruuttaan luontoon nähden ja oikeutustaan siihen, muistuttaa Horigan.⁹⁹

⁹⁷ Horigan 1988, 103–5.

⁹⁸ Horigan 1988, 107–8.

⁹⁹ Horigan 1988, 108–9.

Koska eläimet selvästikin osoittavat samanlaisia merkkejä oppimisesta, kielestä, itsensä tiedostamisesta ja yhteisöllisestä toiminnasta kuin ihminen, niin ei ole mitään syytä erottaa näitä kahta toisistaan. Pikemminkin meidän pitäisi Horiganin mukaan nähdä itsemme osana evoluutiota (sen pitkälle kehittyneenä osana), mutta kuitenkin sen erottamattomana osana luontoa ja koko maailman kattavaa ekosysteemiä.

Horiganin mukaan tieteen kehityksen kannalta meidän olisikin opittava luonnossa vallitsevista samankaltaisista ilmiöistä, sen sijaan että pyrimme vahvistamaan kahtiajakoa luontoon ja ihmiseen. Sillä jos kiellämme ihmisen biologisuuden, voimme esimerkiksi päätyä väittämään että mies ja nainen ovat vain kulttuurillisia luomuksia. Sen sijaan, jos sisällytämme myös biologisen tiedon kulttuuritutkimukseen, voimme todella alkaa ymmärtää ihmistä paremmin.¹⁰⁰

Tämä pidettäköön mielessä myös tämän tutkimuksen edetessä. Pikemminkin pitäisi ymmärtää, että kun puhun luonnosta, niin puhun ihmisestä. Koska kaupunki on ihmisen rakentama, niin on kaupunki paitsi osa ihmistä niin myös osa luontoa.

’Vuodenajat kaupungissa’ ei siis lopulta olekaan mitään ihmeellistä tai mahdotonta kuten aluksi halusin ajatella. Kenties kyse oli vain siitä, että halusin ajatella niin, ettei luontoa ole kaupungissa ja ettei varsinkaan kaupunkia (siis kulttuuria) ole luonnossa.

2.3.2 Luonto ja Ei-luonto

Mitä käsite luonto sitten merkitsee? Ja mikä ei ole luontoa? Kieli itsessään pyrkii määrittelemään asiaa seuraavasti:

Yksi *Marcovaldon* novelleista on nimeltään ”Il piccione comunale”, joka siis merkitsee suomennettuna *Kunnallista pulua*, suomeksi sanoisimme kuitenkin *kaupunkipulu*.

Kaupunkipulu on toisaalta pulu, kaupungissa, mutta luonnossa siitä tulee kyyhkynen, joka on jo jotain aivan muuta. Tämän lisäksi se on myös: ”[...] un

¹⁰⁰ Horigan 1988, 110–1.

povero piccione, uno di quei grigi colombi cittadini, abituati alla folla e al frastuono delle piazze.”¹⁰¹ eli suom. ”[...] puluparka, noita harmaita kaupunkikyhkysii jotka ovat tottuneet väkijoukkoihin ja torien meluun”¹⁰². Suomenos vahvistaa sen, että on kysymys aivan samasta ilmiöstä, joka vallitsee meidänkin toreillamme: nekin ovat täynnä noita kaupunkipuluja.

Marcovaldon haaveena olivat ”un volo di beccacce”¹⁰³ eli parvi lehtokurppia, joista hän oli haaveillut saavansa paistin syödäkseen. Sen sijaan pyydäkseen tarttuukin tämä *kaupunkipulu*, jonka makua kuvaillaan seuraavasti: ”La famiglia di Marcovaldo stava spolpando le ossicine di quel magro e tiglioso piccione fatto arrosto [...]”¹⁰⁴.

Kaupunkipulu on siis jotain muuta kuin lehtokurppa, joka saa metsämiehet liikkeelle ja Marcovaldon virittelemään ansojaan kerrostalonkatolle. Kaupunkipulu on harmaa, laiha ja sitkeä otus – suorastaan siis surkea eläin. Se elää kaupungissa ihmisten keskellä eräänlaisena loisena, kun taas lehtokurpan kerrotaan tulevan vuorilta ja tekevän syysmuuttoa¹⁰⁵.

Muuttolinnuista kerrotaan, että niillä on omat reittinsä, joita ne kulkevat: niiden kerrotaan seuraavan luonnon merkkejä kuten peltojen- ja metsienreunoja ja laaksojenkulkulinjoja, mutta kaupungin nähdessään ne kääntyvät heti toisaalle¹⁰⁶.

Lehtokurppia olisi helppo kuvata villeiksi, kun taas pulut voivat toisinaan tuntua liiankin kesyiltä. Ero ei ole sama kuin koiralla ja sudella. Pulu elää ihmisten keskuudessa jopa ruuhkaisilla toreilla, kun lehtokurppa ei ihmistä lähelleen päästä. Tässä mielessä lehtokurppa on villi.

Sana *villi* merkitsee Perussanakirjan mukaan seuraavaa: ”1. luonnonvarainen [– –] b. eläimistä: vapaana luonnossa elävä, kesyttämätön. [– –] d. luonnonvarainen, koskematon, hoitamaton. *Villi luonto, viidakko*”¹⁰⁷.

Eli on olemassa sellaisia eläimiä tai alueita, jotka ovat *luonnonvaraisia* tai eläimiä, jotka ovat *vapaana luonnossa eläviä*. Onko sitten olemassa myös

¹⁰¹ Calvino 2001, 1080.

¹⁰² Calvino 1986, 21.

¹⁰³ Calvino 2001, 1079.

¹⁰⁴ Calvino 2001, 1080.

¹⁰⁵ Calvino 2001, 1079–80.

¹⁰⁶ Calvino 2001, 1079.

¹⁰⁷ CD-Perussanakirja, 1997.

eläimiä, jotka eivät elä vapaana tai eivät elä edes luonnossa? Onko olemassa eläimiä, jotka eivät ole *luontoperäisiä*?

Asettelen tässä tarkoituksellisesti vastakkain lehtokurppaa, villiä luonnossa asuvaa muuttolintua, ja pulua, joka asuu ihmisten keskellä kaupungissa. Toinen on suurta herkkua ruokapöydässä ja toisen syömisestä saattaa saada vatsanpuruja¹⁰⁸.

Tässäkin tarkastelussa alkaa pian paljastua selvä kahtiajako luontoon ja ei-luontoon, joka on varsin yleinen jako, jolla määrittelemme ympäristöämme. Tarkemmin tarkastellessa tämä jako kuitenkin osoittautuu varsin ongelmalliseksi kuten Risto Willamo toteaa¹⁰⁹.

Hänen mukaansa käytämme helposti käsitteitä kuten *luonnonvarainen* ja *luonnossa elävä* ikään kuin näille määritelmille olisi myös vastakohtat (ei-luonnonvarainen ja ei-luonnossa elävä), joka tekee määrittelyn tarpeelliseksi. Willamo mainitsee esimerkiksi ”[...] ’luontoperäiset teejuomat’, joilla koi-vunlehti- ja mesiangervotee erotettiin ’tavallisesta’, teepensaan lehdistä tehdystä teestä.”¹¹⁰

Tarkastelemalla vielä termiä *pulu* voimme havaita tämän saman jaon. *Pulu* on *kesykyyhky* (*Columbia livia domestica*), joka asuu tavallisimmin asutuskeskuksissa, kun sen sisarlaji sepekyyhky viihtyy kaupungin ulkopuolella¹¹¹. Pulussa on vielä toinenkin kaksijakoisuus: pulu, kesykyyhky tunnetaan myös *kirjekyyhkynä* tai valkoisena *rauhankyyhkynä*. Varsinkin kirjekyyhky on jotain aivan muuta kuin villi: se ei elä vapaana luonnossa vaan on ihmisen ke-syttämä ja kasvattama, se tekee työtä ihmiselle.

Luonnonvaraisuuden, koskemattomuuden ja hoitamattoman voi siis myös määrittää ihmisen läsnäolo: se mihin ihminen ei ole koskenut tai se mitä ihminen ei ole muuttanut voi olla villiä, luonnonvaraista. Katsotaanpa vielä pulun määritelmää Perussanakirjasta: ”asutuskeskusten uudelleen villiintyneitä kesyjä kyyhkysiä”¹¹². Pulu on siis villi, mutta se on joskus aiemmin ollut kesy (kirjekyyhky?), jonka vuoksi siihen liittyy jokin elementti, joka erottaa sen sisarlinnuistaan, kyyhkyistä, jotka asuvat metsässä ja joita on tapana met-

¹⁰⁸ Calvino 2001, 1081.

¹⁰⁹ Willamo 2004, 32.

¹¹⁰ Willamo 2004, 34.

¹¹¹ Imby 1990, 120–1.

¹¹² CD-Perussanakirja 1997.

sästää. Sanalla sanoen pulu on ihmisen tahraama, eikä se sen vuoksi ole niin tiiviisti osa luontoa (*luonnonvarainen*) kuin esimerkiksi lehtokurppa.

On siis todellakin niin, että luonto ja ei-luonto (termit, joita Willamo käyttää)¹¹³ ovat eräänlainen liukuva jatkumo: ne eivät olekaan niin selvärajaisia tai vastakkaisia ilmiöitä kuten kieli ja merkitykset antavat ymmärtää. Kieli siis tavallaan hämää meitä hahmottamaan vaikkapa luonnon ja rakennetun ympäristön välille, jonkin tietyn ja erityisen rajan. Se voi vaikkapa olla seuraava: Luontoa on se, mihin ihminen ei ole koskenut. Tai luontoa on se, mikä ei ole ihmisen rakentamaa. Tai luontoa on se missä ihminen ei ole koskaan käynyt.

Näissä määritelmässä on kuitenkin se ongelma, että mistä löydämme tällaisia alueita: onko maapallolla paikkoja, joissa ihminen ei koskaan olisi käynyt, joihin ihminen ei olisi koskaan vaikuttanut (edes saasteiden muodossa)? Kuten Soperkin toteaa ovat tällaiset paikat hyvin harvassa elleivät suorastaan olemattomissa¹¹⁴.

Kuitenkin kielessämme on sellaisia sanontoja kuten *mennään luontoon, viedään lapset luontoretelle*, jotka antavat ymmärtää, että emme olisi luonnossa. Willamo huomauttaakin, että meneminen luontoon on yleensä menemistä pois ihmisen rakentamasta, tahraamasta, ympäristöstä. Tämä koetaan vieläpä jotenkin terveellisenä tai arvokkaampana, sillä meillä ei ole tapana tehdä elämysretkiä yhteiskuntaan.¹¹⁵

Aivan kuten *Marcovaldon* novellissa *L'aria buona*, lääkäri määrää lasten hoidoksi hyvää raikasta ilmaa kaupungin ulkopuolelta luonnosta, niityiltä, jotka ovat korkeammalla, joissa ilma on raikkaampaa, parempaa¹¹⁶.

Mutta millaista on niittyjen *korkea hyvä ilma*? Nälkäiset lapset kysyvät Marcovaldolta, että voiko sitä hyvää ilmaa syödä. Tai onko se hyvä ilma korkealla kuten pilvenpiirtäjät? Vaimo Domitilla toteaa sarkastisesti, että raitista ilmaa lapset saavat hengittääkseen, kun heidät on häädetty kadulle¹¹⁷.

Marcovaldo vie kuitenkin lapset luontoon. Tämä ei kuitenkaan ole aivan yksinkertaista, sillä lapset eivät vielä osaa tehdä rajaa kaupungin ja luonnon

¹¹³ Willamo 2004, 32.

¹¹⁴ Soper 1995, 18–19.

¹¹⁵ Willamo 2004, 35.

¹¹⁶ Calvino 2001, 1104.

¹¹⁷ Calvino 2001, 1104.

välillä: lapset pikemminkin ihmettelevät sitä, miten autot pääsevät kulkemaan niityillä, ja että onko taloja pommitettu, kun pihojen ympärillä on vain pelkät seinät? He eivät ole koskaan nähneet taloa, jonka piha olisi talon ympärillä eikä sisäpuolella. Ilma ei tee lapsiin mitään vaikutusta, koska se ei maistu mitään.¹¹⁸

Lapset eivät osaa vielä liittää luontoon niitä positiivisia merkityksiä, joita aikuiset ihmiset ovat oppineet siihen liittämään, tämän vuoksi se ei tee heihin yhtä suurta vaikutusta kuin Marcovaldoon tai lääkäriin, joka uskoo sen parantavaan vaikutukseen.

Lapset uskaltavat huomauttaa, että hyvää ja maukasta ilmaa on kaupungissakin, jopa parempaa, sillä se sentään maistuu joltain. Tai voisiko ilma pilvenpiirtäjän katolla olla sitä korkeaa hyvää ilmaa? Ja mitä lopulta merkitsee hyvä ilma, täyttääkö se vatsan? Ja vaimo Domitillan näkemys raikkaasta ilmasta on selvästikin hieman toisenlainen kuin tohtorin, joka on sitä määrännyt hoidoksi.

Puuttumatta kaupungin mahdollisiin saastemääriin voidaan sanoa, että Marcovaldon perhe kuten kaikki perheet hengittävät niin kaupungissa kuin luonnossakin: ilmaa on siis sekä kaupungissa että luonnossa. Tämähän on itsestään selvää, mutta toisinaan haluamme sen unohtaa.

Tällainen ajattelu kertoo siitä, että annamme luonnolle myös positiivista arvoa ja jopa rahallista arvoa: ilma luonnossa voi olla arvokkaampaa kuin ilma kaupungissa. Se joka asuu merenrannalla maksaa paitsi talosta niin myös maisemasta ja ennen kaikkea luonnon läsnäolosta. Puhumattakaan ekologisesti elintarvikkeista, joiden korkeampi hinta selitetään niiden suuremmalla luontoperäisyydellä.

Willamon mukaan meillä on jo kielenkäytössämme tarve erottaa ihminen ja luonto toisistaan: käytämme sellaisia termejä kuten *luonnonsuojelu* ja *luonnonsuojelija*, jotka jo itsessään kertovat, että on olemassa jokin ulkopuolinen luonto ja joku joka sitä pyrkii suojelemaan. Luonnonsuojelun sijaan nykyisin onkin päädytty termiin ympäristö. Termeillä *ympäristönsuojelu* ja *ympäristönsuojelija* halutaan suojelunkohteeksi ottaa myös ihmisen asuttama ja raken-

¹¹⁸ Calvino 2001, 1105.

tama ympäristö. Näin luonnosta tulee kiinteä osa kulttuuriamme, sen sijaan että pyrkisimme sulkemaan ulkopuolellemme.¹¹⁹

Lopulta ei olekaan niin, että kaupunki suojaudu luonnolta ja luonnon-suojelija suojelisi luontoa kaupungilta, vaan kuulumme kaikki samaan ekosysteemiin, jonka olemassaolon pyrimme turvaamaan, koska olemme siitä kaikki riippuvaisia.

Luontoa on kaikkialla ja kaikkialla luonnossa on erilaisia kulttuureja, eliöyhteisöjä, jotka ovat mitä moninaisimmilla tavoilla riippuvaisia toisistaan. Tässä mielessä ihminen, joka on levinnyt lähes kaikkialle tällä maapallolla, ei varmasti ole vähiten luonnosta riippuvainen kulttuuriyhteisö, joten sitä tärkeämpää meidän lienee löytää tuo luonto ympäriltämme; sen sijaan että kieltäisimme tai yrittäisimme poistaa sen ympäriltämme (mikä lopulta osoittautuisi myös varsin tuhoisaksi).

2.3.3 Henkilökohtainen ekologia

Jo ympäristö-sanana myötä luonto lähestyy meitä: se tekee sen myönnytyksen, että kaupungissakin on jotain luonnontapaista, mutta mistä lopulta on kysymys?

Willamon mukaan siitä, että lopulta palaamme takaisin ihmiseen. Ihminen hengittää ja syö; meissä on muutakin kuin kasa ajatuksia – luonto on jatkuvasti meissä sisällämme. Mikrobi-ekosysteemit tekevät työtään meidän jokaisen sisällä. Ruoka, joka on aina osa luontoa, on meidän sisällämme, ja me otamme siitä energiaa, jotta jaksaisimme elää, hengittää ja liikkua. Ruumiimme on mitä tiukimmin kiinni luonnossa, jatkuvasti ja lakkaamatta – jotta voisimme muodostaa ajatuksia, on meidän elettävä luonnosta.

Willamo käyttää tästä termiä *henkilökohtainen ekologiamme*. Ihminen ei voi elää luonnon ulkopuolella vaan olemme aina erottamattomasti osa luontoa.¹²⁰ Jokainen henkäys ilmaa keuhkoihimme tai pala ruokaa vatsaamme muistuttaa ihmistä siitä, että olemme aina luonnossa – kaupunkikin on luon-

¹¹⁹ Willamo 2004, 36–7.

¹²⁰ Willamo 2004, 41–42.

nossa, koska se on täynnä ihmisiä, elämää siis. Calvino kirjoittaa sen jo *Marcovaldon* alaotsikossa ”ovvero Le stagioni in città” eli vuodenaajat kaupungissa. Luonto tulee luoksemme erilaisina vuodenaikoina halusimmepa tai emme, mutta myös sateena, aurinkona, ilmana, jota hengitämme.

Nyt olemme tulleet asian ytimeen: *Marcovaldo* ei ole kirja kaupungista ja luonnosta vaan luonnosta kaupungissa. Tätä voi vielä tarkentaa: *Marcovaldo* on kirja Marcovaldon luonnosta kaupungissa. *Marcovaldo* on kirja siitä kuinka Marcovaldon henkilökohtainen ekologia yrittää sopeutua ympäristöönsä. Mutta tässä ei ole vielä kaikki, sillä ei vain Marcovaldon henkilökohtainen ekologia etsi paikkaansa, teoksessa on muitakin kuten lapsia, kissoja, huonekasvi, kani ja niin edelleen. Nämä kaikki elävät kaupungissa – elävät – riippuvaisina paitsi kaupungista niin myös ilmasta, ruoasta, juomasta ja lämmöstä.

Lopulta eläminen kaupungissakin on kiinni mitä yksinkertaisimmalla tavalla luonnosta ja sen tarjoamista elinolosuhteista – vaikka usein meistä tuntuisi mukavammalta unohtaa tämä tosiasia ja kuvitella että olemme riippumattomia luonnosta.

2.4 Naurun teoriaa

Marcovaldon rakenteiden ja sisällön ymmärtämiseksi tarvitaan katsaus nauruun ja komiikkaan, sillä *Marcovaldo* sisältää varsin paljon koomisia aineksia.

Mikä *Marcovaldossa* naurattaa ja kenelle tai mille siinä nauretaan? Seuraava katsaus naurun- ja komiikanteorioihin mielestäni selventää ne peruseikat, miksi nauramme lukiessamme *Marcovaldoa*¹²¹. Ymmärtäessämme tämän on meidän helpompaa analysoida teoksen rakennetta ja erityisesti päähenkilö Marcovaldon asemaa teoksessa.

2.4.1 Komiikan luonteesta

Mitä on koominen? Ensimmäiseksi se tuo mieleen jonkin hauskan asian, siten komedian, jota pidetään yleensä tragedian vastakohtana. Mutta ennen kuin etenemme sinne asti, on paikallaan pohtia yksinkertaisesti termiä koominen.

Swabey tarkastelee koomisuutta sellaisenaan, yhtenä yksittäisenä ilmiönä, joka naurattaa. Hänen mukaan koominen on viimeaikoina sekoitettu ambivalentteihin tuntemuksiin, seksuaaliseen haluun ja sen sellaiseen, kun Kantin alkuperäinen lähtökohta oli jo itsessään varsin lähellä: koominen on ristiriitaisuutta (incongruity).¹²²

Tämä ilmiön kuuluminen kahteen ristiriitaiseen kategoriaan tekee siitä absurdin, naurettavan. Swabey käyttää puhtainta esimerkkiä minkä keksii: ankkaa. Ankka on itsessään koominen: toisaalta se on vesieläin mutta myös lintu. Ankan ruumiinrakenne on kömpelö ja raskas kuten myös sen olemus, vaappuva kävely, räpylät ja litteä nokka. Kömpelyydestään huolimatta ankka on lintu, joka osaa lentää, ja lentääkseen täytyy olla kevyt kuin varpunen ja teräväpiirteinen ja voimakas kuin haukka. Swabey tarkoittaa, että se miten määrittelemme ja ymmärrämme linnun ja lentämisen tuo mieleemme pikemminkin keveyden ja liikkeiden sulavuuden, kun taas ankka, lentävänä lintuna,

¹²¹ Tässä tarkoitan lähinnä niitä lukijoita, joilla on huumorintajua.

¹²² Swabey 1961, 10–1.

muodostaa ristiriidan tämän käsitteen kanssa, ja on sen vuoksi huvittava, koominen.¹²³

Koomisuuteen liittyy siis käsiteristiriita, joka vastustaa ymmärrystämme maailmasta. Päästäksemme eroon tästä ristiriidasta yritämme kuitata sen nauramalla sille. Eräässä mielessä koominen siis vastustaa olemassa olevaa totuutta maailmasta (siis sitä totuutta, jonka jokainen yksilö on itselleen luonut). Näin ollen koominen on myös ihmisen omaa jäykkyyttä kohdata hänelle vieraita asioita.¹²⁴ Onhan meillä tapana sanoakin, että 'hän vain nauroi sille', kun tarkoitamme, ettei joku ole ottanut jotakin asiaa tai ihmistä vakavasti.

Bergson määrittelee naurua hieman toisin: hän pohtii kysymystä enemmän ihmisen olemuksen kautta. Bergson toteaa, että koomista on se mikä on *jäykkää*¹²⁵.

Jäykkyyden korostaminen koomisen lähtökohtana mieltyy paremmin, kun Bergson myöhemmin määrittelee käsitystään ihmisen ja ihmisen sielun olemuksesta: Hänen mukaansa ihmisen liikkeiden eloisuus kertoo hänen sielunsa elinvoimasta. Sielu on Bergsonin mukaan ihmisen vitaalisuuden ja mukautuvaisuuden merkki. Meillä on kuitenkin tapana yhdistää ruumiin olemus sielun tilaan, minkä vuoksi ruumiin poikkeavuudet kuten lihavuus, kyttyräselkä, änkytys yhdistetään sielun jäykkyyteen, mikä on ristiriitaista eli koomista.¹²⁶

Hauska on Bergsonin huomautus tragedioiden sankareista, jotka pyrkivät kätkemään ruumiillisuutensa. Koska sankari edustaa itseään vain sielunsa eli tekojensa ja ajatustensa tasolla, ei hän koskaan syö, juo, istuudu tai peseydy kohtausten aikana vain siksi, ettei hänestä saataisi koomista vaikutelmaa. Sannalla sanoen sankari edustaa puhtaasti vain sieluaan.¹²⁷

Sen sijaan ruumiintoiminnot voivat helpostikin tehdä meistä koomisen, Bergson kirjoittaa: ”Ihmiskehon asennot, eleet ja liikkeet ovat koomisia täsmälleen siinä määrin, kuin keho tuo mieleemme pelkän koneiston¹²⁸.”

Toistuvat eleet kuten änkytys tai kasvojen nykiminen, samojen fraasien käyttäminen ovat kaikki vastakohtia joustavalle käytökselle, joka siis määrit-

¹²³ Swabey 1961, 9–10.

¹²⁴ Swabey 1961, 13–4.

¹²⁵ Bergson 2000, 12–3.

¹²⁶ Bergson 2000, 39–40.

¹²⁷ Bergson 2000, 41.

¹²⁸ Bergson 2000, 26.

tää myös sielumme, elinvoimamme toimintaa. Kun käyttäydymme mekaanisesti vastustamme sitä käsitystä, mikä meillä on ihmisestä. Mekaanisesti tai kömpelösti käyttäytyvä ihminen on siis ristiriidassa normaalin ihmiskäsityksemme kanssa, ja kuten olemme todenneet, on ristiriitainen koomista.

Kello kuusi työntekijöistä tuli kuluttajia:

Alle sei di sera la città cadeva in mano dei consumatori. Per tutta la giornata il gran daffare della popolazione produttiva era il produrre: producevano beni di consumo. A una cert'ora, come per lo scatto d'un interruttore, smettevano la produzione e, via! si buttavano tutti a consumare¹²⁹.

Näin alkaa *Marcovaldon* novelli *Marcovaldo al supermarket* (Marcovaldo valintamyymälässä). Bergsonin mukaan nauru syntyy usein tottumuksen paljastamisesta: tämän vuoksi mikä tahansa arkinen asia voi yhtäkkiä muuttua naurettavaksi. Riittää, kun tämä tottumus, *automatisoituminen*, paljastetaan toiminnassamme. Hänen mukaansa meillä ihmisillä on taipumus alkaa toimia kaavamaisesti, jäykästi, niin ettemme itse huomaa tätä. Kun sitten joku, sanotaan vaikka komediakirjailija, paljastaa tämän mekanisoituneen toiminnan, tulee tästä ilmiöstä naurettava, koominen.¹³⁰

Novellissa *Marcovaldo al supermarket* noudatetaan varsin tarkkaan tätä Bergsonin hahmottamaan kaavaa koomisuudesta. Tarinassa Marcovaldon perhe yksinkertaisesti muiden kaupunkilaisten tapaan menee supermarkettiin, jossa he joutuvat valtavan ostoshimon valtaan. Calvino kuvaa tapahtumia nimenomaan niin, että siinä esiintyvät henkilöt näyttäytyvät eräänlaisina marionetteina, jota ohjaa jokin valtava vietti tai mania.

Novellissa supermarket on paikka, jossa ihminen työntää suurta ostoskärryä pitkin toinen toistaan houkuttelevampia ruokia ja tavaroita. Hänen tulee kulkea ennalta suunniteltua reittiä päästäkseen lopulta kassoille, jossa sitten tämän 'huviretken' maksu lankeaa. Tämän lisäksi Marcovaldon valtaa halu kilpailla muiden asiakkaiden kanssa ja täyttää kärrynsä hienommilla tuotteilla kuin muut. Novellin lopussa perheenjäsenet löytävät toisensa ja he kaikki ovat täyttäneet kärrynsä tavaroilla, vaikka heillä ei ole niihin varaa ja vaikka Marcovaldo perheen päänä on nimenomaan kieltänyt koskemasta mihinkään.

¹²⁹ Calvino 2001, 1146. ("Kello kuusi illalla kaupunki joutui kuluttajien käsiin. Koko päivän ajan tuottavan väestön suuri tehtävä oli tuottaa: he tuottivat kulutushyödykkeitä. Tietyllä hetkellä he lopettivat tuottamisen kuin katkaisijasta käännettynä ja pois!, kaikki heittäytyivät kuluttamaan." (Calvino 1986, 100.) Suom. Jorma Kapari.)

¹³⁰ Bergson 2000, 31–3.

Supermarket on siis eräänlainen kone, joka tekee ihmisestä mekaanisen kuluttajan: pakottaa hänet toimimaan ennalta suunnitellun kaavan mukaan. Bergsonilaisittain ilmaistuna supermarket *jäykistää* ihmisen sielun niin, että hänen olemuksensa ja toimintansa muuttuu koomiseksi.

Mutta jo ennen tätä on kaupunkilaiset mekanisoitu kuten novellin alussa todetaan: he tuottivat päivän kulutustavaroita ja yhtäkkiä illalla kello kuusi he kaikki muuttuivat kuluttajiksi ja alkoivat kuluttaa.

Calvino siis mekanisoi kaupunkilaiset: hän yksinkertaistaa heidän toimintansa tuottaja-kuluttajiksi. Näin kaupunkilaisista ja myös Marcovaldon perheestä tehdään koomisia, naurettavia, juuri kuten Bergson koomisuuden määrittelee.

2.4.2 Naurun luonteesta

Tähän mennessä olemme lähinnä pohtineet koomisuuden rakennetta, joka saa meidät nauramaan, joten on paikallaan pohtia varsinaisen aktin eli naurun luonnetta. Mitä se vaatii ihmiseltä?

Bergsonin mukaan nauru liittyy pikemminkin älyyn kuin tunteeseen. Niemenomaan äly leimaa naurua, sillä se vaatii tunteetonta suhtautumista aiheeseen.¹³¹ Samoin Swabey määrittelee, että nauru viehättää älyä, ja päättyy toteamaan, ettei täysin älytön ole enää hauskaa. Hänen mukaansa hauskassa tilanteessa piilee jokin ristiriitainen logiikka, joka saa ihmisen nauramaan. Ja vaikka usein tuntuukin, että aivan älyttömät asiat naurattavat meitä, niin lopulta niistäkin voi aina löytää syynsä, ristiriidan logiikan. Swabey siis asettuu vastustamaan käsitystä absurdista huumorista. Hänen mukaansa huumori tosin usein tuntuu naurajasta absurdilta, täysin järjettömältä, koska emme aina pysty määrittelemään sitä ristiriitaisuutta, joka saa meidät nauramaan.¹³²

Ajatellaanpa vaikka supermarketissa tavaroita rohamuavaa Marcovaldoa, jonka on pakko kasata kärryynsä tavaroita, jotta hän ei erottuisi muista (pal-

¹³¹ Bergson 2000, 8–9.

¹³² Swabey 1961, 15–6.

jastuisi tyhjätaskuksi) ja toisaalta, että hän samalla huijaa myös itseään laittaessaan tavaroita kärryynsä vain tunteakseen olevansa rikas.

Joku voisi kenties suhtautua Marcovaldoon säälien, tunteella, mutta Calvinon kerrontatapa on pikemminkin koominen. Calvino ei päästä lukijan tunteita esiin vaan kuvaa tapahtumia kuivan asiallisesti, niin että tunteen sijasta äly saa vallan: Marcovaldo ja koko kuvattu tilanne alkaa vaikuttaa huvittavalta. Tämä johtuu siitä, että Calvino hyvin systemaattisesti käyttää kerrontatekniikoita, jotka Bergson määrittelee tyypillisiksi komiikan keinoiksi.

Bergsonin mukaan nauru syntyy komiikasta – tilanteesta, joka pyrkii huvittamaan meitä. Bergson määrittelee naurun ja komiikan yhteiskunnalliseksi ilmiöksi, jossa nauru kohdistuu aina jostakin johonkin. Naurulla on siis aina ne jotka nauravat ja ne joille nauretaan – aivan kuten kritiikilläkin on kritikkonsa ja ne joita kritisoidaan. Bergsonin mukaan nauru onkin eräänlaista yhteiskunnallista kritiikkiä, joka kohdistuu sen tiettyyn osaan ja pyrkii siis naurun avulla huomauttamaan ja korjaamaan jotakin yhteisössä olevaa epäkohtaa.

133

Meillä esimerkiksi on tapana nauraa ihmiselle, joka käyttää hyvin huomiota herättäviä tai epäkäytännöllisiä vaatteita yllään, pidämme häntä kenties turhamaisena, ja naurullamme kohdistamme häneen kritiikkiä – haluamme ta-soittaa hänen olemuksensa paremmin yhteisöömme sopivaksi.

Nauru ei siis ole jaettavissa kaikkien kesken, vaan sillä on aina naurajansa ja ne joille nauretaan, joiden toiminta on jotenkin koomista.

Ajatellaanpa vaikka novellia *Il piccione comunale*, jossa Marcovaldo pyydystää lintuja liiman avulla kerrostalonkatoltaan: lopussa hämmentynyt palvelusneiti tulee kysymään vuokraemännältä, miksi hänen katolle levittämänsä pyykki tarttuu kiinni ja repeytyy¹³⁴. Tilanne on epäilemättä hauska lukijan kannalta, kun hän ajattelee palvelusneitiä repimässä kiinni liimautuneita lakanoita, ja toisaalta Marcovaldoa, joka joutuu teeskentelemään tietämätöntä vihaisen vuokraemäntänsä edessä. Mutta mikä tekee kyseisestä tilanteesta hauskan katsojan kannalta, sillä emäntänsä lakanoita repinyt palvelustyttö tuskin on hilpeällä mielellä?

¹³³ Bergson 2000, 19–20.

¹³⁴ Calvino 2001, 1079–81.

Mille yleisö sitten nauraa? Bergsonin mukaan meitä huvittavat tilanteet, joissa ihminen käyttäytyy kömpelösti: Palvelusneiti tarttuu lakanaan, vetää sitä ja lakana repeää. Tämä on jo varsin kömpelöä, ja jos sen näkee sattumalta vaikka naapuritalon ikkunasta, niin tapahtuma on jo koominen. Pyykkiä levittävä neiti näyttää käyttäytyvän kömpelösti, ja hänelle on lukijan helppo nauraa, koska ei ole olemassa vaaraa, että palvelusneiti kuulisi lukijan naurun. Tässä mielessä kirjallisuus vapauttaa meidät vastuusta muiden ihmisten tunteita kohtaan. Voimme nauraa estottomasti eli toimia älymme tasolla lukiesamme.

Lapset ovat myös jollain tapaa vapautettuja vastuusta, koska he eivät vielä tiedä mikä on sopivaa. Siksipä heillä on tapana nauraa estottomasti, kun he näkevät vammaisen, joka linkkaa kävellessään, ennen kuin heitä siitä kiellellään – jäykkyys on meille vierasta ja torjumme sen nauramalla sille. Nauru ei siis ole vain viatonta iloa, vaan sillä on selvä tehtävä: se kohdistaa kritiikin siihen, joka käyttäytyy epäluontevasti, jäykästi. Ja on näin ollen ristiriidassa sen kanssa mitä pidämme totena.¹³⁵

2.4.3 Koomisesta toistosta ja mekaanisuudesta

Ajatellaanpa yhä lakanoihiin ja liimaan tarrautunutta palvelustyttöä Marcovaldon talon katolla: hän tarttuu lakanaan ja se repeytyy – hän ei ymmärrä miksi – ja vetäessään uudelleen repeää lakana uudelleen ja uudelleen ja uudelleen. Komediasa tämä mekaaninen, kömpelö tapahtuma toistettaisiin, niin että katastrofi vain pahenisi ja tyttö tarttuisi yhä tiukemmin liimaan ja lakanoihiin. Bergson selittääkin, että yksi koominen kömpelyys on hauskaa mutta saman asian toistuminen on vielä hauskeempaa – *toisto* mekanisoi elämän, ja näin itse elämä alkaa näyttää kömpelöltä, jäykältä, mikä taas on sen luonteelle vierasta.¹³⁶

Toinen koomisuutta lisäävä ilmiö on *lumipallo-efektiksi* eli saman tilanteen toistuminen yhä uudelleen yhä nopeutuvalla vauhdilla. Tästä Bergson

¹³⁵ Bergson 2000, 19.

¹³⁶ Bergson 2000, 28–29.

esittää esimerkiksi Racinen näytelmän, jossa asianajaja latelee lakitermejä yhä kiihtyvällä vauhdilla niin, että lopulta heinätukosta alkanut riita maksaa kantajalleen valtaosan hänen omaisuudestaan. Sitten Bergson siirtyy vaudeville-teatterin kuvaamiseen, jossa toistetaan yleensä tätä samaa ideaa. Hauskimpia nämä tarinat lienevät, kun tarina lopulta muodostaa kehän ja päättyy alkutilanteeseensa.¹³⁷ Suomen kirjallisuudesta mainiona esimerkkinä tästä käy Maiju Lassilan *Tulitikkuja lainaamassa* (1910), jossa kommellukset alkavat mitättömästä tarpeesta laina tulitikkuja. Lopussa muistetaan, että tikut ovat unohtuneet – ollaan siis taas alussa.

Calvino siis esittää kaupunkilaiset naurettavina, kun hän toteaa, että päivän he olivat tuottajia ja naps kello kuusi he muuttuivat kuluttajiksi: tällainen mekaanisuus on elämälle vierasta, jos se esitetään näin yksinkertaistetussa muodossa, ja siksi se näyttäytyykin lukijalle koomisena. Jos pysymme Calvinon mukana hänen suorassa ja luetteloivassa tyyliinsään, jossa tilanteet esitetään toistuvina, mekaanisina tapahtumina, jotka yleensä päättyvät katastrofiin, alkavat kaupunkilaiset ja Marcovaldon perhe heidän mukanaan näyttää marioneteilta, joita kello ja markkinatalous siirtelevät väkinäisesti edes takaisin. Supermarket-novellin lopussa mainitaan:

Il girare di Marcovaldo e famiglia somigliava sempre più a quello di bestie in gabbia o di carcerati in una luminosa prigione dai muri a pannelli colorati¹³⁸.

Supermarketista on tullut vankila, niin ettei Marcovaldo ja perhe enää ole vapaa vaan se on joutunut supermarketin valtaan, joka näin on alkanut hallita heidän liikkumistaan ja vapauttaan.

Bergson huomauttaa, että yksi koomisimmista kuvista on sätkynukke, joka on pakotettu liikkumaan, kun sen langoista vedetään. Myös monet tilanteet muuttuvat koomisiksi, jos ajattelemme toimijoita sätkynukkeina, jotka reagoivat, kun tietyistä naruista vedetään. Esimerkiksi juuri kaupunkilaiset, jotka tuottavat päivän ja alkavat sitten kuluttaa, kun kello lyö kuusi.¹³⁹

Jäykkä kaavamainen toiminta, toistot, pakotettu liikkuminen ennalta määrättyssä tahdissa: nämä kaikki ovat siis Bergsonin mukaan komiikan peruskeinoja, joille yhteisöllä on tapana nauraa, mutta samalla ne ovat modernin yh-

¹³⁷ Bergson 2000, 59–66.

¹³⁸ Calvino 2001, 1150.

¹³⁹ Bergson 2000, 58–69.

teiskunnan tunnuspiirteitä: teollisuuskaupungin, jonne Calvino on Marcovaldon perheineen sijoittanut.

Samanlaisessa teollisuuskaupungissa liikkui myös Chaplin ja teki itsestään jopa tuon liikkuvan koneen osasen¹⁴⁰ – ymmärrämme siis, että modernissa kaupungissa ja sen elinrytmissä on jotain, joka on hyvin lähellä komiikkaa, kunhan se vain kaivetaan sieltä esiin. Bergsonin mukaan tottumus peittää meiltä moniakin tilanteita, jotka oikein esiin nostettuina olisivat mitä koomisimpia, mutta koska ne tuntuvat meistä tavallisilta emme kiinnitä niihin mitään huomiota¹⁴¹.

2.4.4 Yhteiskunnallinen nauru

Supermarket-novellin loppukohtaus, jossa Marcovaldon perhe yrittää tyhjentää kärryjään ja selvitä ulos kaupasta ilman konkurssia: he tyhjentävät ja täyttävät uudelleen kärryjään, juoksevat edestakaisin liukuportaita samalla kun räätisevät kassakoneet vaanivat heitä¹⁴² – koko tämä hysteria paljastaa supermarketin koomisen olemuksen. Supermarket houkuttelee ja lopulta pakottaa ihmiset kuluttamaan, vaikka heillä ei olisi siihen edes varaa tai tarvetta. Tietenkin koomisimpia ovat ihmiset (Marcovaldo ja perhe), jotka tämä kone on ottanut valtaansa.

Calvino siis esittää jonkinlaista kritiikkiä Marcovaldon perhettä kohtaan: hän tekee heistä naurettavia mutta kaupassa on muitakin – itse asiassa koko kaupunki on heittäytynyt kuluttamaan kellon lyötyä kuusi. Bergsonin mukaan on kahdenlaista koomisuutta: Sellaista joka kohdistuu luontoon, esimerkiksi ihmisluontoon eli vaikka Marcovaldoon. Toista komiikan muotoa edustaa yhteiskunnallinen jäykkyys, joka siis liittyy yhteiskunnalliseen elämänrytmiimme, esimerkiksi byrokraatiaan ja virkamiehiin.¹⁴³

Voimme ajatella, että Supermarket-novelli ei tee koomiseksi vain ihmisiä, Marcovaldoa ja muita ostoksilla kiertelijöitä, vaan koko modernin kaupungin

¹⁴⁰ Viitataan tietenkin kaikkein tuntemaan *Nyky aika-elokuvaan* (Chaplin 1936, *Modern Times*).

¹⁴¹ Bergson 2001, 32–3.

¹⁴² Calvino 2001, 1150.

¹⁴³ Bergson 2001, 37.

elämänrytmin, joka etenee automaattisesti ennalta määrättyä rataansa: päivän he tuottivat kulutushyödykkeitä ja illat he käyttivät niiden ostamiseen.

Calvino itse on kirjoittanut juuri yhteiskunnasta ja maailmasta labyrinttina, joka pyrkii määräälemään ja ohjailemaan meitä niin, että lopulta eksymme emmekä enää löydä mitään suuntaa minne kulkea. Näin meidän jatkuvana vaaranamme on joutua labyrintin valtaan niin, että se alkaa hallita tekemisiämme ja vapauttamme. Ainoa vaihtoehtomme on pyrkiä taistelemaan labyrinttia vastaan rakentamalla oma labyrinttimme olemassa olevan sisään, sillä ainakin tässä uudessa labyrintissa tiedämme mitä teemme ja minne kuljemme.¹⁴⁴

Ehkä Marcovaldon perheen valinta syöksyä Supermarket-novellin lopussa kieltotaulujen läpi rakennustyömaalle ja kumota ostoksensa alas pimeyteen on tätä oman tien labyrintin rakentamista. Ainakin he kieltäytyvät noudattamasta supermarketin kaavaa ja ovat valmiita jopa rikkomaan yhteiskunnan sääntöjä vain selvitäkseen ulos supermarketista (vai pitäisikö sanoa labyrintista).

¹⁴⁴ Calvino 1980, 81–97.

3 Analyysi

3.1 Moderni todellisuus labyrinttina

Seuraavissa kolmessa kappaleessa pyrin analysoimaan erityisesti *Marcovaldossa* esitettävää miljöötä ja vallitsevan todellisuuden luonnetta. Koska olen jo teoriaosuudessa esittänyt, mitä Calvino tarkoitti todellisuutta hallitsevalla labyrintilla, pyrin nyt analysoimaan, onko teoksessa tällaisia piirteitä. Analysoin myös sitä, millainen on päähenkilö Marcovaldon suhde teoksessa kuvattuun todellisuuteen.

Lopuksi pohdin luonnon asemaa teoksen maailmankuvassa: Miten päähenkilö Marcovaldo kokee ja ymmärtää luonnon? Minkälainen on luonnon asema teoksen todellisuudessa, miten siitä kerrotaan ja muodostaako se vastakohtan kaupungille?

Kun saamme tietoa mahdollisesta labyrintista ja sen luonteesta, on helpompi ymmärtää teoksen rakennetta, päähenkilön, Marcovaldon, asemaa teoksessa, ja erityisesti sitä mitä todellinen pakeneminen labyrintista vaatii.

3.1.1 Moderni kaupunki

Paikka, jossa Marcovaldo asuu ja johon suurin osa novelleista sijoittuu, on erittäin merkityksellinen koko teoksen tulkinnan kannalta. Missään vaiheessa tarkkaa paikkaa ei mainita, mutta siitä on helppoa tehdä päätelmiä: Heti ensimmäisessä novellissa kerrotaan Marcovaldon olevan bussipysäkillä menossa Sbay-yhtiöön, jossa hän toimii sekatyömiehenä. Edempänä kerrotaan Marcovaldon vaimosta Domitillasta ja heidän lapsistaan, kuten myös ongelmista, joiden keskellä Marcovaldo elää:

Si chinò a legarsi le scarpe e guardò meglio: erano funghi, veri funghi, che stavano spuntando proprio nel cuore della città! A Marcovaldo parve che il mondo grigio e misero che lo circondava diventasse tutt'a un tratto generoso di ricchezze nascoste, e

che dalla vita ci si potesse ancora aspettare qualcosa, oltre la paga oraria del salario contrattuale, la contingenza, gli assegni familiari e il caropane.¹⁴⁵

On siis varsin helppoa päätellä, millaiseen miljööhön tapahtumat sijoittuvat: Ollaan nykyaikaisessa kaupungissa, jossa on koneita ja tehtaita. Marcovaldo kuuluu työläisiin eikä hänellä ole kovin paljoa rahaa. Kaupungistuminen ja rakentaminen ovat edenneet hyvin pitkälle, koska sienien löytyminen kaupungin ytimestä on suuri ihme.

Myöhemmin kaupungista kerrotaan, että se oli niin täyteen rakennettu, ettei kissoilla ollut kuin yksi puutarha, johon ne kaikki kerääntyivät. Talot on rakennettu niin lähekkäin toisiaan kuin vain säännöt sallivat, niin että niiden väleihin on jäänyt vain pieniä kapeita sarakkeita¹⁴⁶.

Tämän lisäksi Marcovaldon perhe, joka ei ole aivan pieni, joutuu asumaan ahtaassa ja huonosti tuulettuvassa kerrostalossa, joka on talvisin kylmä¹⁴⁷ ja kesäisin kuuma¹⁴⁸.

Marcovaldo on töissä tehtaassa, josta mainitaan vain mystinen nimi Sbv. Se on suuri tehdas ja tämä onkin se oleellisin tieto. Olemme teollisuuskaupungissa, jossa ihmiset työskentelevät päivät tehtaissa tehden kulutushyödykkeitä ja käyttävät sitten illat niiden hankkimiseen kuten *Marcovaldo al supermarket* -novellin alku asian hyvin tiivistää.¹⁴⁹

Koska kyse on Italiasta, tuo mystinen Sbv-kirjainyhdistelmä heti mieleen toisen samantyyppisen, nimittäin Fiatin – Italian teollistumisen symbolin¹⁵⁰. Ja tämä tietenkin johtaa ajatukset Torinon kaupunkiin, jossa Italo Calvino asui ja työskenteli¹⁵¹.

Nämä pienet mausteet saavat tarkkaavaisen lukijan tietenkin epäilemään, että Marcovaldo asuisi todellakin Torinossa tai kenties Milanossa, mutta tarkkaa paikkaa ei sanota, joten se ei ole tärkeintä.

Tärkeintä on, että ollaan modernissa teollisuuskaupungissa, joka on yhtiöiden, eri kirjainyhdistelmien ja niistä kertovien mainosten, hallussa. Se oli kirjan ilmestymisen aikoihin (1958–63) Italian uusi suunta. Maa teollistui ja rikastui ennen-

¹⁴⁵ Calvino 2001, 1067–8.

¹⁴⁶ Calvino 2001, 1163–73 19. novelli *Il giardino dei gatti ostinati*.

¹⁴⁷ Vrt. 8. novelli *Il bosco sull'autostrada*. Calvino 2001, 1101–3.

¹⁴⁸ Vrt. 2. novelli *La villeggiatura in panchina*. Calvino 2001, 1071–78.

¹⁴⁹ Calvino 2001, 1146.

¹⁵⁰ F.I.A.T. on lyhenne sanoista: Fabbrica italiana. Automobili Torino. Sbv lyhenteelle en ole löytänyt mitään muuta merkitystä, kuin että se tuo mieleen Fiatin ja suuret teollisuusyhtiöt.

¹⁵¹ Perrella 2001, 6–7.

näkemättömästi toisen maailmansodan jälkeen. Elämä teollisuuskaupungissa 50- ja 60-luvuilla on ollut moderneinta ja varmasti monenkin mielestä edistyneintä, mitä Italiassa tuohon aikaan oli mahdollista viettää.¹⁵² Tästä Italian taloudellisesta boomista kertoo mm. Federico Fellinin tunnettu elokuva *La dolce vita* (1960), johon *Marcovaldossakin* ymmärtääkseni viitataan¹⁵³.

Teoksessa eletään siis niitä aikoja, jolloin oltiin aluksi köyhiä mutta myöhemmin ennen näkemättömän rikkaita FIAT:n ja muiden teollisuusihmeiden myötä. Tämä nopea muutos näkyy teoksessa aiheiden muutoksena: vanhemmissa novelleissa käsitellään mm. niukkojen eväiden syöntiä¹⁵⁴, mutta teoksen viimeiset novellit käsittelevät jo kerskakulutuksen mukanaan tuomia ongelmia¹⁵⁵.

3.1.2 Marcovaldon moderni kaupunki

Moderni kaupunki mahdollistaa yltäkylläisyyden, mutta vain niille joilla on rahaa, ja saadakseen rahaa on tehtävä työtä. Työtä tekevällä taas ei ole aikaa nauttia yltäkylläisyydestä kuin rajoitetun ajan – näin moderni kaupunki ei pysähdy koskaan.

Marcovaldolla ei kuitenkaan ollut rahaa. Tämän vuoksi kaupungin yltäkylläisyys on pikemminkin rasite kuin onni hänelle. Novellissa *Marcovaldo al supermarket* Marcovaldo on kävelyllä vaimonsa ja lastensa kanssa kuten kaikki muutkin kaupunkilaiset ja he päätyvät supermarketiin: kauppaan, jossa kaikki maailman herkut on aseteltu houkuttelevasti esille.

Itsepalvelumyymälät kassarivistöineen ja kärryineen olivat uutta Italiassa, joten Calvino kuvailee hyvin yksityiskohtaisesti, miten tämän uuden kaupan 'mekanismi' toimii. Novellia lukiessa panee merkille, kuinka Marcovaldon kontrolli perheeseensä höltyy ja kuinka supermarket alkaa vietellä heitä kaikkia. Jo se, että he rahattomina ovat päätyneet sinne, on hyvä esimerkki supermarketin lumovoi-
masta.

¹⁵² Calvino 2002, X–XI.

¹⁵³ Vrt. 18. novellissa Marcovaldo päätyy avustamaan erästä filmitähtöstä, joka on juuri pulahtamassa kaupungin tunnetuimpaan suihkulähteeseen. *La dolce vitassa* Anita Ekbergin uinti Fontana di Trevin -suihkulähteessä muodostui elokuvan tunnetuimmaksi kohtaukseksi. Calvino 2001, 1161.

¹⁵⁴ Calvino 2001, 1097–1100.

¹⁵⁵ Calvino 2001, 1174–82.

Novellin tapahtumat menevät seuraavasti: Ensin Marcovaldon on otettava kärryt, vaikkei hänellä ollutkaan varaa ostaa mitään. Sitten hänen on kuljettava kaikkien niiden herkkujen vierestä, joita hänen tyhjä vatsansa tahtoi mutta joita hänen lompakkonsa ei sallinut hänelle. Tämän lisäksi hän näkee, kuinka samaan aikaan toiset asiakkaat täyttävät kärryjään ostoksilla. Ja lopulta hänen lapsensa kysyvät: isä voimmeko ottaa tämän?¹⁵⁶

Koska Marcovaldolla ei ole varaa ostoksiin, hän valehtelee lapsilleen, ettei tavaroihin saa koskea. Mutta hänen oma tahdonlujuutensa ei ole yhtä vahva: Marcovaldo lankeaa ottamaan pari purkkia, vain kokeillakseen miltä se tuntuu. Jotteivät lapset huomaisi tätä, päätyy Marcovaldo pakenemaan lapsiaan ja vaimoaan. Hän yrittää tyhjentää kärrynsä, mutta hän tulee niin surulliseksi, että ottaa toisella kädellä lisää tavaroita, kun toisella hän taas yrittää päästä niistä eroon – irtautuminen osoittautuu mahdottomaksi.

Lopulta koko perhe törmää toisiinsa: he kaikki ovat täyttäneet kärrynsä tavaroilla. Supermarketin vaikutus on ollut täsmälleen sama heihin kaikkiin – se on saanut heidät ahnehtimaan tavaroita.

Marcovaldo hätäntyy, sillä hänellä ei ole varaa maksaa ostoksia, ja niin koko perhe alkaa paeta kassakoneita, jotka odottavat heitä jokaisen ulosmenon edessä. Kaupan sulkeutuessa kaiuttimet käskevät asiakkaita menemään kassoille, sillä kauppa on sulkeutumassa.¹⁵⁷

*Il supermarket era grande e intricato come un labirinto: ci si poteva girare ore ed ore. Con tante provviste a disposizione, Marcovaldo e familiari avrebbero potuto passarci l'intero inverno senza uscire. Ma gli altoparlanti già avevano interrotto la loro musica, e dicevano: – Attenzione! Tra un quarto d'ora il supermarket chiude! Siete pregati d'affrettarvi alla cassa!*¹⁵⁸

Asia on juuri kuten Calvino kirjoittaa: ”Il supermarket era grande e intricato come un labirinto” eli supermarket oli suuri ja sokkeloinen kuin labyrintti¹⁵⁹. Labyrintti on se sana, jolla Calvino määrittelee supermarketin, enkä usko tämän olevan sattumaa.

Marcovaldo on labyrintissa: hän voisi kulkea vaikka koko talven supermarketin käytäviä, mutta ulospääsyä ei löytyisi, ei hänelle, koska supermarket on suun-

¹⁵⁶ Calvino 2001, 1147.

¹⁵⁷ Calvino 2001, 1147–49.

¹⁵⁸ Calvino 2001, 1149.

¹⁵⁹ Calvino 2001, 1149.

niteltu niille, joilla on rahaa – se on supermarketin mekanismi – huvista on lopuksi maksettava.

Ilman rahaa supermarket muuttuukin varsin ongelmalliseksi paikaksi: se houkuttaa ostamaan, pakottaa kulkemaan läpi tavarameren ennalta suunniteltua reittiä pitkin ja katsomaan kuinka kaikki muut ostavat, täyttävät kärryjään herkuilla.

Lopulta Marcovaldon perhe ei voi vastustaa tätä, vaan alkaa toimia kuten kaikki muutkin: he ahnehtivat tavaroita kärryihin, ottavat mitä haluavat ja jopa tavaroita, joita eivät edes tarvitsisi, mutta koska heillä ei ole rahaa, he eivät voi suorittaa kaupan 'mekanismia' loppuun eli maksaa ja poistua.

Supermarket on vain yksi esimerkki siitä, kuinka moderni kaupunki rakentuu kaupunkilaisten ympärille ja pyrkii hallitsemaan ja kontrolloimaan heidän elämänsä. Supermarketin labyrintissa voi toki kulkea ja siitä voi nauttiakin edellyttäen, että taskut ovat täynnä rahaa, mutta viime kädessä sen mekanismille on kuitenkin alistuttava.

Rikkaankin on otettava kärryt, kuljettava käytäviä ennalta suunnitellun reitin mukaan, jotka lukuisten risteyksien jälkeen johtavat aina lopulta kassoille, joissa odottaa maksu: tämä on labyrintti, jonka moderni kaupunki levittää ympärilleen. Ja yleensä siihen kiinnittää huomiota vasta, kun yrittää kulkea sitä vastaan, kun yrittää paeta sitä.

Marcovaldo on jatkuvasti pakenemassa labyrintista, joko tietoisesti tai vahingossa, ajattelemattomuuttaan. Hänestä mainitaan, ettei hän koskaan katsellut mainoksia, liikennevaloja, kauppojen ikkunoita tai vetoavia manifestejä, olivatpa ne miten vetoavasti tahansa suunniteltuja¹⁶⁰ – Marcovaldo ei siis katsellut sitä, mitä hänen toivottiin katsovan tai jota hänet oli ohjattu katsomaan, sillä eikö lopulta ole niin, että modernissa kaupungissa jopa näkymämme ovat ennalta suunniteltuja?

Liikennemerkit ja liikennevalot pyrkivät tunkeutumaan kaupunkilaisten havaintokenttään, mutta sen lisäksi erilaiset mainokset houkuttelevat heitä. Tämän lisäksi jokainen talo ja aukio haluaa luoda oman vaikutelmansa, ja yleensä tämä vaikutelma ei ole aivan yhdentekevä.

Näkymien lisäksi Marcovaldon kuten muidenkin kaupunkilaisten kulkeminen on ennalta suunniteltua: kaupunki muodostaa autoteiden, jalkakäytävien ja raitio-

¹⁶⁰ Calvino 2001, 1067.

vaunujen labyrintin, joilta ei ole tarkoitus poiketa. Marcovaldo kuitenkin haluaa kulkea diagonaaliin:

[...] Per tutto l'anno Marcovaldo aveva sognato di poter usare le strade come strade, cioè camminandoci nel mezzo: ora poteva farlo, e poteva anche passare i semafori col rosso, e attraversare in diagonale, e fermarsi nel centro delle piazze. [...]¹⁶¹

Kukapa ei olisi joskus halunnut ylittää katuja oikaistakseen hieman tai kulkea päin punaista, kun muita ei näy missään ja tie on tyhjä. Vapaus kulkea diagonaaliin, vastoin labyrinttia, on muutakin kuin laiskuutta tai välinpitämättömyyttä sääntöjä kohtaan – se on vapautta, vapautumista liikennelabyrintista.

Mutta kaupunki ei rajoita vain liikkumistamme ja havaintojamme: koska kaupunkiasuminen on aivan erityinen asumismuoto, joka on erityisen riippuvainen rahasta, rajoittaa kaupunki lähes kaikkia luonnollisia tarpeitamme.

Esimerkiksi lämmitys: Kahdeksannessa novellissa *Il bosco sull'autostrada* Marcovaldon perhe palelee kotonaan, koska heiltä ovat loppuneet hiilet ja kamiina on kylmänä. On talvi. Marcovaldo rohkaisee ensin mielensä ja lähtee etsimään polttopuita. Sitten hänen lapsensa päättävät seurata häntä.¹⁶²

”Andare per legna in città: una parola!”, kirjoittaa Calvino¹⁶³ ja osuu naulankantaan. Kaupungissa ei kerätä puita: Edes pienen grillin lämmittäminen ei onnistu ilman rahaa. Kaupungissa luonto ei enää tällä tavoin antelias, vaan kaupungissa ihminen on kuluttaja, joka tyydyttää tarpeensa rahan avulla (jos siis omistaa rahaa).

Tarinan sankarina Marcovaldo toki keksii ratkaisun ongelmaan, mutta siitä myöhemmin, koska nyt tärkeintä on hahmottaa, kuinka kaupunki todellakin muodostaa labyrintin Marcovaldon ympärille.

Toinen keskeinen perustarpeemme on ruoka, jonka hankkimisen problematiikkaan olemme jo tutustuneet. Kaupungissa se erityisen on vaikeaa, jos ei omista paljoa rahaa (kukapa ei sitä tietäsi), mutta on olemassa toinenkin ongelma, jonka Calvino valveutuneena ihmisenä tajusi jo 60-luvulla. Se on ruoan alkuperä, ja se kuinka kierot kauppiaat ja tuottajat pyrkivät väärentämään ruokaa, ansaitakseen enemmän.

Era un tempo in cui i più semplici cibi racchiudevano minacce insidie e frodi. Non c'era giorno in cui qualche giornale non parlasse di scoperte spaventose nella spesa

¹⁶¹ Calvino 2001, 1159.

¹⁶² Calvino 2001, 8. *Il bosco sull'autostrada* (1101–03).

¹⁶³ Calvino 2001, 1101.

del mercato: il formaggio era fatto di materia plastica, il burro con le candele steariche, nella frutta e verdura l'arsenico degli insetticidi era concentrato in percentuali più forti che non le vitamine, i polli per ingrassarli li imbottivano di certe pillole sintetiche che potevano trasformare in pollo chi ne mangiava un cosciotto. [...] ¹⁶⁴

Novellissa *Dov'è più azzurro il fiume* Marcovaldo taistelee tämän ongelman kanssa. Eli kuinka onnistua hankkimaan ruokaa, jota ei ole väärennetty tai muutoin keinotekoisesti käsitelty. Kaupungissa ruoan alkuperän selvittäminen on vähintäänkin hankalaa, sillä sinne ruoka tuodaan muualta ja usean välikäsien kautta.

Joudumme siis syömään ruokaa, jonka alkuperää, sisältöä, käsittelytapaa tai matkavaiheita emme täysin tunne. Yleensä tämä ei ole mikään ongelma, mutta aina toisinaan, kuten Calvino kirjoittaa yllä, saamme kuulla yllätyksiä, joita emme oikeastaan edes haluaisi kuulla. Ruoka ei olekaan sitä mitä sen pitäisi olla tai siihen on lisätty jotain, jota emme haluaisi syödä, jotain joka ei olekaan hyväksi meille.

Tätä, sanoisinko, ruoan labyrinttia vastaan Marcovaldo päättää taistella hankkimalla ruokaa itse luonnosta, sen alkuperäisestä ympäristöstä, mutta tämä osoittautuukin sitten yllättävän problemaattiseksi. ¹⁶⁵

Edes ilma, jota hengitämme elääksemme, ei ole kaupungissa itsestään selvyys: novellissa *L'aria buona* lääkäri määrää Marcovaldon lapsille hyvää ilmaa ¹⁶⁶. Siis ilmaa, joka olisi raikkaampaa ja puhtaampaa kuin ilma kaupungissa.

Marcovaldo nousee lastensa kanssa kaupungin ulkopuolella oleville kukkuiloille, joilla he nauttivat niityistä ja hyvästä ilmasta. Marcovaldo alkaa jopa haaveilla, että voisi asua siellä ylhäällä, missä ei olisi kaupungin melua, saasteita ja ahtautta, mutta se on tietenkin mahdotonta hänelle. ¹⁶⁷

Pian 'hyvä ilma' kuitenkin osoittautuu kaupunkiin kuuluvaksi: Marcovaldo ja lapset törmäävät miehiin, jotka kertovat, että he ovat itse asiassa parantolan alueella. Hyvä ilma kuuluukin niille, jotka eivät ole kestäneet tehdastyötä vaan ovat sairastuneet (oletettavasti saaneet sydäninfarktin). Täällä ylhäällä he sitten lepäävät parantuukseen, jonka jälkeen heidät lähetetään taas alas kaupunkiin ja tehtäseen. Heidän kohtalonsa onkin lopulta lääkäreiden käsissä. ¹⁶⁸

¹⁶⁴ Calvino 2001, 1130.

¹⁶⁵ Calvino 2001, 1132.

¹⁶⁶ Calvino 2001, 1104.

¹⁶⁷ Calvino 2001, 1106.

¹⁶⁸ Calvino 2001, 1106–7.

Marcovaldo tietenkin näkee oman mahdollisen kohtalonsa parantolan asukkaissa ja hänelle tulee kiire poistua niityiltä. Kukapa haluaisi joutua lääkäreiden armoille, jotka ensiksi määräävät lääkettä ja sitten myrkyä ja sitten taas lääkettä – aina loppuun asti.

'L'aria buona', hyvä ilma, osoittautuikin lopulta käsitteeksi, joka kuuluu sairastaville: lääkäri määrää sitä Marcovaldon pojille ja sairastuneet työläiset hengittävät sitä parantolassa – 'l'aria buona' paljastuu lopulta lääkkeeksi, jonka pitäisi parantaa kaupungin huonossa ilmassa sairastuneet.

Periaatteessa 'l'aria buona' on tiukasti sidoksissa kaupunkiin: parantola on rakennettu ylös missä on hyvää ilmaa ja rauhaa, siis sairastaa ja parantua, mutta parantolaa ja hyvää ilmaa tarvitaan vain niin kauan kuin on huonoa ilmaa ja työläisiä, jotka sairastuvat alhaalla kaupungissa.

Lopulta 'l'aria buona', niityt ja vapaus, jota Marcovaldo hetken aikaa niityllä tuntee, ovatkin harhaa: ne ovat muistumia siitä ajasta, jolloin hän vielä asui maalla eikä ollut tullut kaupunkiin.¹⁶⁹ Novellin lopussa tämä harhakuva paljastuu Marcovaldolle: hän tajuaa, ettei kyseessä olekaan niitty vaan parantolan rajattu alue ja ettei 'hyvä ilma' ole vain hyvää ilmaa vaan lääkettä sairastaville. Sanalla sanoen sama kaupunki, jonka Marcovaldo jo uskoi hetki sitten jättäneensä alas laaksoon, nouseekin ylös kukkuloille ja osoittaa jo vallanneessa nekin.

Näillä esittelemilläni tavoilla kaupunki siis muodostaa tiiviin ja ahtaan labyrinthin Marcovaldon ympärille: kaupunki vaikuttaa kaikkiin hänen tekemisiinsä ja rajoittaa hänen olemistaan jatkuvasti mitä ihmeellisimmillä tavoilla. Marcovaldon erityisyys on se, että hän tuntuu huomaavan nuo rajoitteet, kun taas muut kirjassa esiintyvät henkilöt eivät niitä tunnu huomaavan.

Kenties selvimmän kuvan tästä kaupungin hallitsevasta otteesta Marcovaldon elinpiiriin saa novellissa *Luna e Gnac*, jossa katolla syttyvä ja sammuva mainosvalo määrittää yön keston:

La notte durava venti secondi, e venti secondi il GNAC. Per venti secondi si vedeva il cielo azzurro variegato di nuvole nere, le falce della luna crescente dorata, sottolineata da un impalpabile alone, e poi stelle che più le si guardava più infittivano la loro pungente piccolezza, fino allo spolverio della Via Lattea, tutto questo visto in fret-

¹⁶⁹ Marcovaldon menneisyydestä ei kerrota juuri tämän enempää, mutta tämä kyseinen asia mainitaan juuri tässä novellissa, joten vertaus muistumaan on mielestäni varsin osuva. ks. Calvino 2001, 1106.

ta in fretta, ogni particolare su cui ci si fermava era qualcosa dell'insieme che si perdeva, perché i venti secondi finivano subito e cominciava il GNAC.¹⁷⁰

Kahdenkymmenen sekunnin ajan Marcovaldo saattaa nähdä taivaan ja kuun. Hän yrittää tässä ajassa, kiireessä, opettaa lapsilleen avaruuden tähtiä ennen kuin tähtitaivas katoaa ja taivaalla alkaa loistaa GNAC, joka on SPAAK-GOGNAC -valomainoksen loppuosa.

Nämä mielivaltaiset kaksikymmentä sekuntia symboloivat hyvin modernia kaupunkia: se pitää ihmistä otteessaan koneen avulla jatkuvasti ja järjestelmällisesti. Vapaa-aika, nuo kaksikymmentä sekuntia, on vietettävä kiireessä (in fretta in fretta) eikä poikkeamia systeemistä tunneta. Olemme tässä hyvin lähellä Chaplinin *Nyky aika-elokuvaa*, joka oli tavoittanut tämän saman havainnon jo paljon aikaisemmin.

Jos Marcovaldo kärsii tästä tähtitaivaan sekoittumisesta kaupalliseen mainontaan, niin hänen perheensä ei tunnu tuntevan tuskaa tämän asian suhteen: Äiti Domitilla huolestuu pimeyden koittaessa lapsistaan, mutta kun mainosvalo syttyy kadottaa hän taas ajantajunsa ja unohtaa koko asian. Tytär Isolina haaveilee perinteisiä romanttisia haavekuvia kuun loisteessa, mutta mainosvalo saa hänet siirtymään haaveissaan sähköiseen jazz-tunnelmaan ja savuisiin kapakoihin. Pojat, joille Marcovaldo yrittää opettaa tähtiä, sotkevat mainosvalot ja tähtien valon keskenään ja väijyvät toisiaan pimeään tultua leikkien piirrossankari Nembo Kidiä.¹⁷¹

Marcovaldon perheenjäsenet, itse Marcovaldoa lukuun ottamatta, seuraavat orjallisesti kaupungin ilmiöitä, ikään kuin he tuntisivat ja toimisivat täysin kaupungin antamien ärsykkeiden mukaan. Heiltä puuttuu kyky analysoida ja erotella olemassa olevaa todellisuutta ja kaupungin luomaa todellisuutta toisistaan. Jeannetin mukaan tämä johtuu siitä, että he ovat kotoisin kaupungista, kun taas Marcovaldo on tullut sinne ulkopuolelta, maalta¹⁷².

¹⁷⁰ Calvino 2001, 1132.

¹⁷¹ Calvino 2001, 1133–4.

¹⁷² Jeannet 2000, 79.

3.1.3 Luonto labyrintissa

Marcovaldo on paljon tekemisissä luonnon ja sen eri ilmiöiden kanssa. Tässä suhteessa hän myös poikkeaa täysin teoksen muista henkilöihahmoista. Tämän vuoksi pyrin tarkastelemaan, mitä merkityksiä Marcovaldo asettaa luonnolle ja kuinka luonto lopulta näyttäytyy hänelle tässä teoksessa.

Tarkkaa termiä käyttäkseni pyrin määrittelemään, millaisena Marcovaldon 'henkilökohtainen ekologia' teoksessa näyttäytyy: kuinka Marcovaldo suhtautuu luontoon, mitä hän ajattelee siitä ja miten se näyttäytyy hänelle.

Heti teoksen ensimmäinen novelli *Funghi in città* kuvaa hyvin Marcovaldolle tavallista luontokokemusta:

Si chinò a legarsi le scarpe e guardò meglio: erano funghi, veri funghi, che stavano spuntando proprio nel cuore della città! A Marcovaldo parve che il mondo grigio e misero che lo circondava diventasse tutt'a un tratto generoso di ricchezze nascoste, e che dalla vita ci si potesse ancora aspettare qualcosa, [...] ¹⁷³.

Calvino kirjoittaa, kuinka sienet kaupungin keskustassa saavat Marcovaldon elämänuskon heräämään: ne ovat merkki siitä, että elämältä saattoi vielä odottaa jotakin. Itse asiassa maasta kasvavat sienet saavat maailman jälleen näyttämään paikalta, joka on täynnä kätkeytyjä rikkauksia.

Sienet poikkeavat täysin siitä kaupunkimiljööstä, jossa Marcovaldo asuu, kuten olen edellisessä luvussa osoittanut. Moderni kaupunki, jossa Marcovaldo asuu, on täynnä rikkauksia, mutta niillä kaikilla on hinta, joka on maksettava pysyäkseen nauttimaan niistä. Sen sijaan sienet ovat luonnon ihme, joista ei tarvitse maksaa kenellekään – tässä mielessäkin sienet ovat ainutlaatuisia, ne ovat luonnon lahja. ¹⁷⁴

Samanlaisista luonnon antimien runsaudesta Marcovaldo haaveilee kolmannessa novellissa *Il piccione comunale*, jossa hän yrittää metsästää kaupunkiin ek-syneitä lehtokurppia ¹⁷⁵. Sekä sitten viidennessä novellissa *La cura delle vespe*, jossa Marcovaldo kuvittelee rikastuvansa ampiaisenpistoshoidolla ¹⁷⁶.

¹⁷³ Calvino 2001, 1067-8.

¹⁷⁴ On hyvä muistaa, ettei Italiassa ole jokamiehen-oikeuksia kuten Suomessa, ja että metsä Italiassa ovat yleensä rauhoitettuja kansallispuistoja. Niinpä sienet todellakin ovat suurta herkkua maassa, mutta myös hyvin kallista herkkua. Kun tämän ottaa huomioon, voi todellakin sanoa, että Marcovaldo oli löytänyt aarteen.

¹⁷⁵ Calvino 2001, 1079-81.

¹⁷⁶ Calvino 2001, 1087-91.

Kuudennessa novellissa *Un sabato di sole, sabbia e sonno* lääkäri määrää Marcovaldon reumatismiin hiekka-hoitoa: Marcovaldo uskoo luonnon parantavaan voimaan niin, ettei halua luopua siitä edes jouduttuaan keskelle jokea ja pu-
toustu¹⁷⁷.

Novellissa *L'aria buona* lääkäri määrää lääkkeeksi raikasta, hyvää ilmaa Marcovaldon lapsille: Marcovaldo lähtee etsimään tätä hyvää ilmaa, vaikka hänen vaimonsa suhtautuu asiaan hyvin sarkastisesti toteamalla, että he kaikki saavat raitista ilmaa, kun heidät pian häädetään kadulle¹⁷⁸.

Tämä vaimo Domitillan toteamus on hyvä osoitus siitä, etteivät suinkaan kaikki näe suurta eroa kaupungin ja luonnon välillä. Domitillan mielestä raitista ilmaa on kaupungissakin, ja että sitä tärkeämpää perheen hyvinvoinnin kannalta on hankkia rahat vuokranmaksuun ja kenties moneen muuhun asiaan. Marcovaldo sen sijaan luottaa luonnon parantavaan voimaan eikä niinkään tunnu luottavan rahaan (varsinkin, kun hänellä ei sitä ole.)

Luonnon asema Marcovaldon elämässä ei kuitenkaan ole pelkästään pragmaattinen, niin että hän vain haluaisi saada mahdollisimman paljon sen antimia. Novellissa *La città smarrita nella neve* kaupunki on peittynyt lumivaippaan yön aikana. Marcovaldo huomaa asian jo herätessään, sillä kaupungin lumi on vaimentanut kaupungin tavanomaisen melun, ja katsoessaan ikkunasta hän toteaa: ”[...] la città non c’era più, era stata sostituita da un foglio bianco. [...]”¹⁷⁹.

Lumi on siis poistanut kaupungin tai ainakin peittänyt sen, ja tämän vuoksi Marcovaldo tulee iloiseksi: hän näet saattaa kulkea katuja miten haluaa, vaikka keskellä katua, sillä muu liikenne on pysähtynyt. Mutta ei tässä kaikki, sillä Marcovaldo kuvittelee, että lumella voisi kenties olla paljon suurempiakin vaikutuksia:

La città nascosta sotto quel mantello chissà se era sempre la stessa o se nella notte l’avevano cambiata con un’altra? Chissà se sotto quei ponticelli bianchi c’erano ancora le pompe della benzina, le edicole, le fermate dei tram o se non c’erano che sacchi e sacchi di neve? Marcovaldo camminando sognava di perdersi in una città diversa [...]”¹⁸⁰.

Jospa lumi olisikin muuttanut koko kaupungin? Jos vanhaa kaupunkia ei enää olisikaan? Marcovaldo löytää lumesta tämänkin mahdollisuuden, ja hän jopa

¹⁷⁷ Calvino 2001, 1092–6.

¹⁷⁸ Calvino 2001, 1104.

¹⁷⁹ Calvino 2001, 1082.

¹⁸⁰ Calvino 2001, 1082–3.

uneksii että juuri niin olisi käynyt – aivan kuten hän aamulla oli nähnyt kaupungin sijaan vain valkoisen paperiarkin.

Myöhemmin novellissa Marcovaldo kehittelee tätä ajatusta eteenpäin lapioidessaan lunta:

[...] Se continuava a fare dei muretti così, poteva costruirsi delle vie per lui solo, vie che avrebbero portato dove sapeva solo lui, e in cui tutti gli altri si sarebbero persi. Rifare la città, ammucciare montagne alte come case, che nessuno avrebbe potuto distinguere dalle case vere. O forse ormai tutte le case erano diventate di neve, dentro e fuori; tutta una città di neve con i monumenti e i campanili e gli alberi, una città che si poteva disfare a colpi di pala e rifarla in un altro modo.¹⁸¹

Sitten hän jopa kokeilee lumen muuntautumiskykyä, ja muotoilee siitä autonnäköisen möykyn, johon il presidente commendator Alboine sitten astuu¹⁸². Eli lopulta koe onnistuu – lumi muuttuu autoksi, ainakin hetkiseksi.

Marcovaldo jatkaa filosofisluontoista pohdiskeluaan todellisuuden ja lumen suhteesta tarkastellessaan lumiukkoa: ”[...] ”Ecco, sotto la neve non si distingue cosa è neve e cosa è soltanto riperto. Tranne in un caso: l’uomo, perché si sa che io sono io e non questo qui”.¹⁸³ Eli lopulta vain ihminen erottu lumesta, sillä ihminen itse hahmottaa, ettei lumi kuulu häneen.

Lopulta Marcovaldo saa kasan lunta niskaansa, niin että pihan lapset luulevat häntä lumiukoksi: näin siis lumi lopulta kadottaa Marcovaldonkin eikä häntä ulkomaailman silmissä vähään aikaan ole olemassa¹⁸⁴. Lumen muuntautumis- ja muokkauskyky ylittää jopa Marcovaldon kuvittelukyvyyn.

Mutta erikoisinta tarinassa on lumen katoaminen, jonka kerrotaan tapahtuvan, kun Marcovaldo päästää valtavan aivastuksen, joka vie kaiken lumen mukanaan¹⁸⁵. Lumi ei siis lopulta ole vain lunta, vaan ihmeitä tekevä elementti, mutta vain ja ainoastaan Marcovaldon silmissä, joka näkee lumen vaikutukset hyvin merkillisellä tavalla.

Sen sijaan työtön Sigismondo suhtautuu lumeen pragmaattisemmin: asiana, joka tuo työtä ja mahdollisen työpaikan, jos hän tekee pestinsä sääntillisesti, eli raijaa lumen mahdollisimman nopeasti ja tehokkaasti pois kaduilta¹⁸⁶.

¹⁸¹ Calvino 2001, 1084.

¹⁸² Calvino 2001, 1084–5.

¹⁸³ Calvino 2001, 1085.

¹⁸⁴ Calvino 2001, 1085.

¹⁸⁵ Calvino 2001, 1086.

¹⁸⁶ Calvino 2001, 1083.

Näiden kahden lapioijan, Marcovaldon ja Sigismondon, välillä on suunnaton ero: toinen näkee lumen massana, josta on päästävä eroon mahdollisimman nopeasti ja taloudellisesti. Marcovaldolle lumi puolestaan on lähes myyttinen elementti, joka muuttaa maailmaa ja jonka avulla voisi kenties myös muuttaa todellisuutta, rakentaa omia maailmoja. Lumi on Marcovaldolle elementti, jonka alle voi kadottaa paitsi kokonaisen kaupungin niin myös minuutensa.

Marcovaldolle luonnon ilmiöt ovat eräänlainen runsauden sarvi, joka poikkeaa täysin hänen normaalista todellisuudestaan – kaupungista. Kaupunki merkitsee raskasta työtä, niukkuutta, nälkää ja väsymystä, mutta ennen kaikkea henkistä ahdistusta. Luonnon kohtaaminen puolestaan herättää Marcovaldolle toivon paremmasta – sienet, parantavat lääkkeet, mahdollisuus rikastua, muuttaa todellisuutta – nämä kaikki tulevat luonnosta kuin lahjoina sille, joka osaa löytää ne.

Ennen kaikkea lumi, joka on elementtinä, materiaana, ehkä mitä arvottominta ja ikävintä, jotain josta moderni kaupunki haluaa mitä pikimmiten eroon; mutta juuri tässä piileekin lumen arvo Marcovaldon kaltaiselle ihmiselle, joka itse haluaisi päästä tuosta modernista kaupungista eroon.

Lumi erottaa Marcovaldon kaupungista: lumen alta kaupunkia ei voi nähdä, joten sellaiselle, joka ei toivoisi sen olevan olemassa, ei ole kovin vaikeaa kuvitella kaupungin tilalle jotain muuta – näin Marcovaldo juuri tekee. Ja koska kaikki, minkä lumi on peittänyt, katoaa tai ainakin muuttuu joksikin muuksi, niin myös Marcovaldo katoaa hetkeksi ja hänestä tulee lumiukko – tämän hetken ajan voisi ajatella, ettei kaupunkia eikä edes Marcovaldoa ole olemassa, että lumi olisi pyyhkinnyt todellisuuden kokonaisuudessaan pois.

Näinhän ei tietenkään ole, mutta lumi herättää Marcovaldossa toivoa ja tämä on tärkeää¹⁸⁷. Lumi kuten luonto yleensäkin herättää Marcovaldossa toivon, että luonnon ilmiöiden avulla hän kenties voisi parantaa oloaan kaupungissa tai jopa irtautua kaupungista kokonaan.

Tämä ei ole mitenkään harvinainen tapa suhtautua luontoon, jos vaikkapa ajatteleamme meidän suomalaisten mökkikulttuuria, eikö sekin ole alun perin merkinnyt juuri samaa asiaa? Kaupunkilaiset jättivät virkapukunsa ja kaupunkielämänsä paeten tätä kaikkea luontoon, jossa jokainen sai rakentaa elämänrytmin ja tavat uudelleen mieltymyksiään vastaaviksi. Mökkejä ei vain rakennettu joka saa-

¹⁸⁷ Calvino 2001, 1084.

reen ja notkelmaan, vaan nuo asuttamattomat seudut vallattiin, ja ne rakennettiin uudelleen. Mökki ei suinkaan merkitse asumista poissa sivistyksestä, vaan se on ihmisen palaamista luontoon, alkutilaan, jossa ihminen, yksilö, alkaa rakentaa ympäristöänsä, todellisuutensa uudelleen. Niinpä nykyiset mökit eivät enää olekaan mitään hökkeleitä, vaan niistä löytyvät yhä useammin sähköt, televisiot ja muut mukavuudet. Mökkisivilisaatio kehittyy kuten kaikki sivilisaatiot. Tärkeitä kuitenkin tässä on se, että jokaisen mukavuuden ja parannuksen on asukas itse saanut valita mielensä mukaan – näin hän on pystynyt säilyttämään kontrollin valitsevaan todellisuuteen, ainakin mökillään.

Marcovaldon kontrolli ei sen sijaan ole säilynyt, vaan hän menettänyt sen modernille kaupungille, joka lähes jatkuvasti puuttuu hänen tekemisiinsä rajoittamalla hänen toiveitaan. Marcovaldo kuitenkin kurkottaa kohti luontoa ja elättelee toiveita vapaudesta.

Voitaisiin siis sanoa, että Marcovaldon henkilökohtaisessa ekologiassa luonto määrittyy runsautena ja rikkautena, kun taas kaupunki merkitsee rajoituksia, niukkuutta ja epämukavuutta.

Tässä mielessä luonto edustaa Marcovaldolle myös kapinaa ja yhteiskunnan vastaisuutta mutta ennen kaikkea vapautta. Luonnosta Marcovaldo hakee ratkaisua rahahuoliinsa, ruokapulaansa, puuta lämmitelläkseen, sieniä syödäkseen, mutta kaikkien näiden tarpeiden taustalta voi kaivaa ihmisen perimmäisen tarpeen – vapauden kaipuun.

Luonto yksinkertaisesti tarjoaa Marcovaldolle ajatuksen vapaudesta: syödä, lääkittää itseään, rikastua luontaistuotteilla tai muuttaa koko vallitseva todellisuus. Luonto on todellakin Marcovaldolle runsauden sarvi, joka tarjoaa mitä erilaisimpia mahdollisuuksia, kun taas kaupunki merkitsee hänelle lähinnä työtä ja kuluttamista.

Ei kuitenkaan riitä, että tutkimme vain sitä, miten Marcovaldo suhtautuu luontoon, ja mitä se hänelle mahdollisesti merkitsee. On myös tarkasteltava sitä miten luonto teoksessa esittäytyy. Onko se todellakin tuo lähes paratiisin kaltainen paikka kuten Marcovaldo tuntuisi ajattelevan?

Novellissa *Un viaggio con le mucche* luontoon palaaminen tuntuisi onnistuvan, kun Marcovaldon vanhin poika Michelino karkaa kotoa lehmälauman mukana vuorille. Marcovaldon tehdessä ilmoitusta poliisille pojastaan toteaa komisa-

rio, ettei pojalla ole hätää: ”Dietro una mandria? Sarà andato in montagna, a farsi la villeggiatura, beato lui. Vedrai, tornerà grasso e abbronzato.”¹⁸⁸

Poliisi siis ymmärtää vuoriston ja maaseudun paikkana, jossa poika on lomalla ja josta hän palaa lihoneena ja ruskettuneena. Marcovaldo alkaa kadehtia poikaansa, kun hän ajattelee tätä pellolla makailemassa ruohonkorsi suussaan.¹⁸⁹ Olisiko Michelino todellakin päässyt kaupungista ja löytänyt onnen maalta, luonnosta? Onko maaseutu edelleen se romanttinen paikka, jossa elämä on aitoa ja alkuperäistä – paikka, jossa ihmisen sielu ja ruumis lepää?

Ei ole enää, kertoo Michelino palatessaan: päinvastoin maalla elämä oli ollut yhtä työtä. Rusketuksen sijaan poika on laihtunut ja väsynyt.¹⁹⁰ Maaseutu merkitsi hänelle lähinnä jatkuvaa raatamista:

[...] in fretta, sempre più in fretta, fino a tardi. E al mattino presto, rotolare i bidoni fino ai camion che li portano in città... E contare, contare sempre: le bestie, i bidoni, guai se si sbaglia...¹⁹¹

Tämä kuvaus työstä maalla ei paljoa poikkea työstä tehtaassa: sitäkin tehdään aamusta iltaan. Aamulla täytyy tiettyyn kellon aikaan olla valmiina, kun auto kaupungista tulee noutamaan saataviaan. Ja jatkuvasti pitää laskea ja laskea, erehtyminen merkitsee rangaistusta.

Novellin lopussa siis selviää, että maaseudusta on tullut osa modernia kaupunkia, ja niinpä se noudattaa täysin samaa elinrytmiä kuin kaupunkikin. Kauniista maisemista ja niityistä ei ehdi nauttia, kun jatkuvasti pitää tehdä töitä kuten Michelino asian tiivistää¹⁹².

Jos maaseutu onkin liittynyt kaupunkiin ja muuttunut maaseututeollisuudeksi, niin kai luontoa sentään on löydettävissä muualta? Hyvän vastauksen tähän kysymykseen antaa novelli *Dov'è più azzurro il fiume*, jos Calvino tuntuu ennustavan luomu-ruuan syntyä.

Tarinassa Marcovaldon ongelmana on, että mistä löytää ruokaa suoraan luonnosta, sellaista ruokaa, jota kukaan keinottelija ei olisi ehtinyt pilaamaan tai väärentämään. Marcovaldon huoli ruoan alkuperästä herää, kun uutisissa kerrotaan väärennetyistä juustoista ja vitamiineilla ja hormoneilla kasvatetuista kanoista ja kaloista, jotka ovat olleet pakasteina vuosikausia.

¹⁸⁸ Calvino 2001, 1111.

¹⁸⁹ Calvino 2001, 1112.

¹⁹⁰ Calvino 2001, 1113.

¹⁹¹ Calvino 2001, 1113.

¹⁹² Calvino 2001, 1113.

Parhaiten Marcovaldo uskoo varmistavansa ruoan alkuperäisyyden pyydys-
tämällä tai keräämällä ruokansa itse. Marcovaldo päättää yrittää kalastusta, mutta
hän ei tyydy kaupunkinsa likaiseen jokeen vaan toteaa: ”[...] ”Devo cercare un po-
sto, – si disse, – dove l’acqua sia davvero acqua, i pesci davvero pesci. Li getterò
la mia lenza”.”¹⁹³

Marcovaldon on ensiksi varmistuttava, että hän irrottautuu kaupungista: hä-
nen on päästävä luontoon, jossa vesi on vettä ja kalat ovat todella kaloja. Ja etsit-
tyään aikansa Marcovaldo luulee löytäneensä oikean kalojen ja kalastajan paratii-
sin. Hänen onnistuu täyttää korinsa kaloilla, mutta sitten totuus alkaa paljastua:
Paikalle tulee vartija. Kalat paljastuvat yläjuoksulla olevan tehtaan myrkyttämik-
si. Joen sininen väri tuleeekin maalitehtaan päästöistä. Kalat puolestaan tulevat,
mitä ilmeisimminkin, yläjuoksulla olevasta kala-altaasta, ja kaiken lisäksi Marco-
valdon pitäisi maksaa kaupungin ulkopuolelta kalastetuista kaloista tulliveroa.¹⁹⁴

Alkuperäinen luonto paljastuu lopulta illuusioksi: Marcovaldo ei ole onnis-
tunut pakenemaan kaupunkia, vaan hän on ollut jatkuvasti sen keskellä. Moderni
kaupunki on ottanut joen haltuunsa, ja hyödyntää sitä omalla tavallaan. Kalojen
tuomisesta kaupunkiin on maksettava veroa – Marcovaldon on mahdotonta löytää
oikeaa alkuperästä vettä saati sitten kaloja, ja tämän lisäksi niiden tuominen kau-
punkiin ei sekään olisi kovin yksinkertaista.

Lopulta siis alkuperäisen ruoan hankkiminen osoittautuu yhtä lailla kadote-
tuksi illuusioksi kuin eläminen maalla luonnon helmassa – moderni kaupunki on
vallannut luonnon eikä enää ole löydettävissä paikkaa, jota kaupunki ei jotenkin
hallitsisi.

Voidaan siis tehdä lopulta johtopäätös, että alkuperäinen ja koskematon
luonto on yhtälailla suljettuna labyrinttiin kuin moderni kaupunkikin: ne molem-
mat palvelevat kelloa ja tuotanto/kulutus-prosessia, jota me ihmiset pidämme yllä.

Tämän vuoksi Marcovaldon yritykset nauttia luonnosta tai sen antimista ovat
yleensä tuomittuja epäonnistumaan, niinpä hän joutuu usein varsin koomisiin ti-
lanteisiin yrittäessään pitää kiinni ihanteistaan. Toisaalta on surullista, ettei Mar-
covaldo saata kalastaa edes yhtä kalaa joutumatta myrkytyksen tai byrokratian
uhriksi.

¹⁹³ Calvino 2001, 1130–1.

¹⁹⁴ Calvino 2001, 1132.

Tarkastelen seuraavaksi lähemmin näitä Marcovaldon tuohon tuomituilta näyttäviä yrityksiä irrottautua kaupungista. Erityisesti yritän selvittää hänen asemaansa teoksen päähenkilönä: onko Marcovaldo tyypillinen antisankari, jonka toimille nauretaan, vai onko hän pikemminkin traaginen sankari, joka on tuomittu epäonnistumaan labyrintin keskellä?

3.2 Marcovaldo: koominen antisankari vai traaginen sankari?

Seuraavassa analyysini vaiheessa keskityn päähenkilö Marcovaldoon ja teoksessa esiintyvään nauruun. Jaottelen tarkasteluni kahteen lukuun: Ensimmäisessä analyysin, millaisia koomisen antisankarin piirteitä Marcovaldosta löytyy. Toisessa puolestaan tarkastelen Marcovaldosta löytyviä traagisen sankarin piirteitä.

Selvittämällä teoksessa olevan naurun luonnetta ja suuntaa (sitä kenelle tai mille nauretaan), voimme paremmin ymmärtää teoksen rakennetta ja se sisältämiä merkityksiä. Nauretaanko teoksessa Marcovaldolle vai vallitsevalle todellisuudelle? Mihin naurun kritiikki lopulta kohdistuu?

Onko Marcovaldo vakavasti otettava toimija teoksessa vai ovatko hänen seikkailunsa vain kepeää komediaa?

3.2.1 Marcovaldo: koominen antisankari?

Määrittelen *Marcovaldon* kertojan Rimmon-Kenanin käyttämän termistön avulla seuraavasti: *Marcovaldon* kertojääni on tarinan ulkopuolinen kaikkietävä kertoja. Kertoja on extradiegeettinen eli tarinan ulkopuolinen ääni, joka ei osallistu mitenkään tarinan tapahtumiin eikä hänellä ole edes mitään varsinaista hahmoa tarinassa. *Marcovaldon* kertoja yksiselitteisesti kertoo tarinan tapahtumista, henkilöiden ajatuksista ja havainnoista.¹⁹⁵

Un giorno, sulla striscia d'aiola d'un corso cittadino, capitò chissà donde una ventata di spore, e ci germinaro dei funghi. [...] Nessuno se ne accorse tranne il manovale Marcovaldo [...] Aveva questo Marcovaldo un occhio poco adatto alla vita di città: [...] ¹⁹⁶

Tämä pieni esimerkki aivan teoksen alusta kuvaa hyvin kertojan 'kaikkietävyyttä': Kertoja kertoo, että eräänä päivänä kaupunkiin lensi itiöitä ja niistä kasvoi sieniä. Kertoja mainitsee, että vain Marcovaldo huomasi nuo sienet. Sitten kertoja alkaa kertoa Marcovaldosta, joka ei ollut sopeutunut kaupunkielämään.

¹⁹⁵ Rimmon-Kenan 1991, 120–1.

¹⁹⁶ Calvino 2001, 1067.

On selvää, ettei kukaan tarinaan osallistuva voisi tietää, onko kokonaisuudesta kaupungista joku muu nähnyt sienet vai ei, mutta tarinan ulkopuolinen kertoja voi hallita tällaisiakin asioita tarinassa.

Lisäksi kerrontaa elävöitetään henkilöhahmojen omilla ajatuksilla ja puheella, jotka esitetään *suoran esityksen*¹⁹⁷ muodossa eli henkilöhahmoilta 'lainatuilla suorilla sitaateilla'. Nämä siteeraukset voivat olla henkilöhahmojen omia ajatuksia, jotka on erotettu muusta tekstistä lainausmerkein:

”Basterebbe una notte di pioggia, – si disse [Marcovaldo] – e già sarebbero da cogliere”.¹⁹⁸

Tai sitten ne voivat olla dialogeja, jotka on erotettu omiksi kappaleikseen tekstistä:

– Ecco quel che vi dico! – annunciò [Marcovaldo] durante il magro desinare – Entro la settimana mangeremo funghi! Una bella frittura! V’assicuro! [...] – E dove sono questi funghi? – domandarono i bambini. – Dicci dove crescono!¹⁹⁹

Kysymykseen: *Onko Marcovaldo antisankari?* Kertojan tarkastelu ei mielestäni anna tähän riittävän selvää vastausta. Tämä johtuu siitä, että kertojan ääni on varsin neutraali, eikä se esimerkiksi kommentoi mitenkään tarinoiden tapahtumia.

Paremmän vastauksen siihen, onko Marcovaldo antisankari, saa, jos tarkastelee teoksen rakennetta: 20 novellia, joissa kaikissa päähenkilö joutuu enemmän tai vähemmän nolojen tilanteiden keskelle. Jokaisen novellin juoni synnyttää jonkinlaisen pienen tilannekomedian, ja näiden komedioiden (anti)sankarina on pääosin Marcovaldo.

Halutessaan määritellä teoksen sanomaa tai sen syvempiä merkityksiä, joita teoksen pintataso ei kerro, Chatman erotteli viestintämallissaan kirjailijan ja teoksen 'sisäistekijän' toisistaan²⁰⁰. Koska tämä sisäistekijä tuo kirjailijalle tietyn neutraliteetin, niin käytän samaa käsitettä.

Marcovaldossa sisäistekijä on mielestäni parhaiten näkyvässä juuri tarinoiden juonessa. Juoni siis paljastaa sisäistekijän antamat merkitykset teokselle. Jo aiemmin määrittellessäni naurun syntyä totesin, että nauru kohdistuu aina jostakin johonkin (naurun suunta). Se, että *Marcovaldossa* rakennetaan kokonaisia novelleja niin, että joku asia tai henkilö asetetaan naurunalaiseksi, on mielestäni selvä sisäistekijän antama merkitys tälle novellille että myös koko teokselle.

¹⁹⁷ Rimmon-Kenan 1991, 140.

¹⁹⁸ Calvino 2001, 1068.

¹⁹⁹ Calvino 2001, 1068.

²⁰⁰ Rimmon-Kenan 1991, 110-1.

Onko Marcovaldo tarinan antisankari -kysymystä on parasta alkaa selvittämään, pohtimalla, missä määrin nauru teoksessa kohdistuu päähenkilö Marcovaldoon ja missä olosuhteissa tätä naurua synnytetään.

Aloittakaamme novellista *La villeggiatura in panchina*, joka on erinomainen esimerkki paitsi Marcovaldon luonteenlaadusta niin hänen pakonomaisesta tarpeestaan päästä pois kaupungista. Novelli alkaa intensiivisellä luonnon kuvauksella, joka kuvaa puistikkoa, jonka läpi Marcovaldo kulkee aamuisin töihin. Vaikka puistikosta kertojan mukaan kuuluu vain epäsointuista rahinaa, niin Marcovaldo on kuulevinaan satakielen laulavan. Tyypilliseen tapaan novellin varsinaiset tapahtumat alkavat Marcovaldon unelmoinnista (ja hänen unelmointinsa niitä pitää myös yllä):

[...] ”Oh potessi destarmi una volta al cinguettare degli uccelli e non [...] oppure: ”Oh, potesse dormire qui, solo in mezzo a questo fresco verde e non [...] qui nel buio naturale della notte, non in quello artificiale delle persiane chiuse [...] oh, potessi vedere foglie e cielo aprendo gli occhi!”²⁰¹

Olen katkonut kappaleesta pätkät, jotka kertovat Marcovaldon nykyisistä ongelmista, jotka liittyvät nukkumiseen (ahtaudesta, kuumuudesta, kaupungin ja muiden perheenjäsenien pitämästä metelistä), koska haluan keskittyä Marcovaldon käsitykseen ulkona nukkumisesta.

Ensiksikin on hyvä huomata Marcovaldon käyttämä kieli, joka on vähintäänkin erikoista sekatyömiehelle: nuo huokailevat aloitukset ovat kuin jostain romanttisesta tyttökirjasta tai pikemmin huokailevan runoilijan suusta, kuten Jeannet on oivasti todennut tutkimuksessaan²⁰². Marcovaldo puhuu ja jossain määrin ajatteleekin kuin runoilija, romanttinen runoilija: hän kuulee satakieliä lehtien rapinan sijaan, hän uskoo ulkoilman autuuteen makuuhuoneen sijaan ja on jopa varma, että luonnollinen pimeys olisi parempaa kuin pimennetyt ikkunat.

Kun runoilijasielu alkaa sitten toteuttaa noita unelmiaan, osoittautuu todellisuus hieman erilaiseksi. Tässä kohtaa sekä juoni (sisäistekijä) ja kertoja erottautuu Marcovaldosta, joten lukijankin lienee varsin vaikea samaistua tai täysin uskoa Marcovaldoon, kun kertoja hieman ivailleen ensin kertoo Marcovaldon virheellisen päätelmän tapahtumista ja sitten korjaa todellisilla tapahtumilla.

Siispä Marcovaldon kerrotaan näkevän puistonpenkillä nuoren parin, ja Marcovaldo tietenkin täydentää kuvan romanttisen runoilijan tapaan: kesäyö, kuuta-

²⁰¹ Calvino 2001, 1071.

²⁰² Jeannet 2000, 74.

mo, puisto, penkki ja kuherteleva nuori pari. Sen sijaan kertoja paljastaa, että päästyään lähemmäs Marcovaldo huomasi parin itse asiassa riitelevän.²⁰³

Juoni siis kulkee Marcovaldoa vastaan, ja jollei se aina paljastu Marcovaldolle niin kertoja pitää huolen siitä, että se paljastuu lukijalle. Kun nämä Marcovaldon romanttiset oletukset törmäilevät jatkuvasti vähemmän romanttisen todellisuuden kanssa vastakkain, saadaan aikaan varsin hauskoja sattumuksia – sanalla sanoen naurua, mekaanista naurua, joka perustuu yksinkertaisesti virhepäätelmien toistoon.

Niinpä Marcovaldo palaa hetken päästä penkin luokse katsomaan, olisiko riita jo loppunut, mutta nyt se onkin kääntynyt toisinpäin ja tavallaan alkanut alusta: repliikit ovat lähes samat kuin ensimmäiselläkin kerralla mutta roolit ovat vaihtuneet²⁰⁴. Tämä on tietenkin varsin hauskaa lukijan kannalta, joka samalla tietää, että hyvin väsyneen Marcovaldon pitäisi päästä nukkumaan tuolle penkille.

Nukkuminen ulkona luonnossa ei siis tahdo onnistua niin, kuin Marcovaldo oli asian suunnitellut. Kun Marcovaldo lopulta pääsee penkille, huomaa hän liikennevalon vilkkuvan hänen silmiensä edessä. Kun tämä ongelma saadaan ratkaistuksi, ei Marcovaldo saa unta kaupungin melun vuoksi, ja hän joutuu avaamaan suihkulähteen kuullakseen veden solinaa (!). Lopulta kun Marcovaldo ei enää kuule kaupunkia, niin hän haistaa sen, ja repii sen vuoksi kukkia kukkapenkistä, joiden tuoksun avulla hän lopulta nukahtaa.²⁰⁵

Ja millainen sitten on lopulta Marcovaldon lepo? Se kestää tasan lauseen loppettavan pisteen ja uuden lauseen aloittavan ison kirjaimen ajan (”[...] e dormì. Era l’alba.”²⁰⁶). Emme siis tiedä nukkuiko Marcovaldo kymmenen tuntia vai kymmenen minuuttia, mutta yön lukuisien kummellusten perusteella kallistuisin jälkimmäisen kannalle. Marcovaldo herää kertojan mukaan suu ja silmät tahmeina, selkä jäykkänä ja toinen kylki mustelmilla, jonka jälkeen hän nilkuttaa töihin sä ja novelli loppuu²⁰⁷.

Tämä myös on hyvin tyypillinen ratkaisu Calvinolta *Marcovaldossa*: kun varsinainen seikkailu on loppunut, ei sitä kommentoida mitenkään, ei kertojan tai

²⁰³ Calvino 2001, 1072.

²⁰⁴ Calvino 2001, 1072.

²⁰⁵ Calvino 2001, 1073–7.

²⁰⁶ Calvino 2001, 1077.

²⁰⁷ Calvino 2001, 1078.

Marcovaldon taholta. Lukijan pitää siis irrottautua tarinasta omin avuin ja tehdä päätelmänsä – yleensä tunnelma jää hieman kaksijakoiseksi, ambivalentiksi.

Tarina rakentuu niin, että yhden ongelman ratkaiseminen johtaa toiseen: niinpä kun Marcovaldo on hankkiutunut vilkkuvasta liikennevalosta eroon, alkaa hän kuulla kaupungin häiritsevän metelin, kun tästä on päästy eroon tulevat kaupungin hajut hänen nenäänsä.

Kyse on siis mitä perinteisimmästä komiikasta, jossa sankari yrittää epätoivoisesti tehdä jotain, tässä tapauksessa nukkua, mutta joku ulkopuolinen toistuvasti keskeyttää. Näin ihminen muuttuu eräänlaiseksi mekaaniseksi nukeksi, sätkynukeksi, kuten Bergson asian määrittelee²⁰⁸. Lopulta tämä mekaanisuus alkaa huvittaa sitä ulkoapäin seuraavaa.

Lukija seuraa Marcovaldon edesottamuksia vain ulkoapäin silloin, kun on siirrytty haaveilun ja unelmoinnin maailmasta itse toimintaan – juonen maailmaan. Niin kauan kuin Marcovaldo pitää tiukasti kiinni unelmastaan, nukkua ulkona luonnon keskellä, joutuu hän myös kiusallisten tapahtumien koettelemaksi.

Voitaisiin ajatella, että tarinan opetus on se, että niin kauan kuin ihminen toteuttaa jääräpäisesti idealistisia unelmiaan eikä avaa silmiään todellisuudelle, joutuu hän myös naurunalaiseksi. (Mutta tämä on vain osa totuutta, sillä moni muukin idealisti tehdään naurunalaiseksi tässä teoksessa, ei vain Marcovaldo.)

Totta kuitenkin on, että kaupunki aiheuttaa Marcovaldolle suunnatonta ahdistusta: mainitaanhan novellin alussa, että Marcovaldon hermot olivat niin huonossa kunnossa, että mikä tahansa pikkuasia saattoi valvottaa häntä niin, että hän oli jatkuvasti aivan kuolemanväsynyt²⁰⁹. Jo aikaisemmin olemme saaneet tietää Marcovaldon köyhyydestä ja hänen kurjasta työstään Sbay-yhtiössä²¹⁰.

Novellissa *La fermata sbagliata* tämä kaupunkimiljöön ahdistava ilmapiiri on hyvin esillä: Heti novellin alussa todetaan, että sillä jolla on epäviihtyisiä koti, on elokuva mieluisin turvapaikka²¹¹. Marcovaldon kerrotaan menevän elokuviin juuri siksi, että hän voi katsella kauniita maisemia kalliovuorilta, preerioilta ja tällä kertaa maisemia Intian viidakosta²¹². Sen sijaan novellissa ei puhuta sanallaan itse elokuvan juonesta, tyylistä, näyttelijöistä tai ohjaajasta – asioista,

²⁰⁸ Bergson 2000, 58–66.

²⁰⁹ Calvino 2001, 1073.

²¹⁰ Calvino 2001, 1067–70.

²¹¹ Calvino 2001, 1122.

²¹² Calvino 2001, 1122.

jonka vuoksi elokuvia yleensä katsotaan. Aivan kuin Marcovaldolle elokuvassa itse elokuvaa tärkeämpää olisivat juuri maisemat, joissa se on kuvattu.

Tässä ei ole mitään kummallista, kun muistamme Marcovaldon kiinnostuksen luontoa kohtaan: betonikortteleiden sijaan hän voi elokuvassa kuvitella olevansa mitä hienoimman luonnon keskellä, mikä muutoin olisi hänelle täysin mahdotonta.

Lukiessa eteenpäin novellia tämä vaikutelma vahvistuu: kerrotaan, että katsottuaan elokuvan kahdesti ei Marcovaldo haluaisi palata takaisin kaupunkiin, ja hän tulee onnelliseksi, kun huomaa, ettei sankan sumun vuoksi voi nähdä sitä. Marcovaldo menee jopa niin pitkälle, että hän seisoo raitiovaunussa selin muihin matkustajiin tuijottaen mustaa ikkunaa: näin Marcovaldon on mahdollista kuvitella edelleenkin olevansa mukana elokuvan maisemissa – tosin sillä seurauksella, että hän erehtyy pysäkestä ja eksyy²¹³.

Tämä eksyminen ja siitä seuraava varsinainen seikkailu, josta novelli kertoo, on jälleen seurausta Marcovaldon unelmoinnista, hänen luonnonkaipuustaan, joka täälläkin kertaa osoittautuu melko romanttiseksi haaveiluksi. Vai voiko muuksi sanoa eksymistä, joka johtui siitä, että ihminen halusi kuvitella olevansa Intian viidakossa, vaikka todellisuudessa seisookin raitiovaunussa matkalla kotiinsa?

Varsinaisten kommellusten lähtökohta on Marcovaldo itse. Hänen haaveilunsa ajaa hänet vaikeuksiin ja naurettaviin tilanteisiin. Tällä kertaa (anti)sankarimme eksyy kotimatallaan, jonka jälkeen hän erehtyy juomaan hieman liikaa punaviiniä (eksyttyään baariin!) ja lopulta hän luulee lentokonetta bussiksi ja joutuu Bombayhin – todellinen tohelointikomedia siis²¹⁴. Huomattava on, että naurajanpaikka on varattu lukijalle ja että juonenkäänteet rytmittävät naurun syntyä.

Tällaiset juonenkäänteet ja eksymisen paheneminen aina aste asteelta suuremmaksi on tyypillistä tilannekomiikkaa, jossa toistamalla ja suurentamalla alkuperäistä erehdystä luodaan naurua. Jos yleisö keskittyisi analysoimaan sattumusten todennäköisyyttä, ei sitä voisi syyttää kuin huumorintajuttomuudesta, sillä komedia ei piittaa todennäköisyyksistä; päinvastoin se tekee juuri niistä pilaa. Se, että joku eksyy ensin pari ratikkapysäkkiä, on normaalia, mutta eksyä heti perään pari kaupunginosaa, alkaa jo olla epätodennäköistä, ja siis hauskaa. Lopullinen

²¹³ Calvino 2001, 1123–4.

²¹⁴ Calvino 2001, 1124–9.

eksyminen Bombayhin on jo niin epätodennäköistä ja niin monen erehdyksen summa, että se on suorastaan ratkiriemukasta.

Tietysti tässä nauretaan Marcovaldolle ja hänen pakonomaiselle tarpeelleen paeta kaupunkia luontoon, mikä tekee hänen käytöksestään varsin epäluontevaa, suorastaan mekaanista kuten Bergson asian määrittelee. Hänen mukaansahan koominen ihminen on juuri sellainen, jota jokin yksittäinen piirre hallitsee, ja siksi komiikan sankareihin on helppo samaistaa muitakin ihmisiä. Bergsonin mukaan koomisen sankarin käytös on kömpelöä juuri tämän luonteen heikkoutensa vuoksi, joka pakottaa hänet toimimaan tietyllä tavalla. Sen sijaan tavallinen ihminen on luonteva ja saattaa mukautua tilanteisiin.²¹⁵

Mutta Marcovaldon käytös ei ole luontevaa: hän on lähes hermoraukio, hän yrittää nukkua kaupungin puistikossa ja hän pakenee asunnostaan elokuvateatteriin nähdäkseen luonnonmaisemia – Marcovaldon luonnon kaipuu on tehnyt hänestä muun yhteisön silmissä naurettavan ja yhtäläillä kirjailija tekee hänestä naurettavan kaikkien näiden kommellusten myötä.

3.2.2 Marcovaldo traaginen sankari?

Marcovaldon koomisuudessa on kuitenkin jotain erityistä, joka ei ole aivan tavallista koomisille sankareille: Marcovaldo näet on tietoinen omasta naurettavuudestaan. Bergsonin mukaan juuri koomisuuden tiedostamattomuus on tyypillistä ihmiselle, joka on koominen. Hänen mukaansa nauru on yhteisön tapa ojentaa koomista henkilöä niin, että hän tiedostaisi vikansa ja korjaisi sen.

Mutta Marcovaldo jos kuka on tietoinen ongelmastaan: hänhän joutuu lähes jokaisen novellin lopussa vastaamaan typeryydestään: milloin sienimyrkytyksen, sitkeän kaupunkipulun aiheuttamien vatsanväänneiden, myrkyllisten kalojen tai tuhansien ampiaisten pistosten muodossa.

Kaikesta tästä huolimatta Marcovaldo yrittää paeta kaupunkia heti kuin se vain jotenkin on mahdollista. Äärimmäisen esimerkin tästä antaa novelli *Luna e Gnac*, jossa Marcovaldo ihailee tähtitaivasta kaksikymmentä sekuntia, kunnes

²¹⁵ Bergson 2000, 95–106.

mainosvalo syttyy kahdeksikymmeneksi sekunniksi ja peittää tähdet ja palauttaa tavanomaisen kaupunkinäkyvän.²¹⁶

Kaksikymmentä sekuntia siis tähtiä ja kaksikymmentä kaupunkia: aika ja rytmi, jonka katolla oleva kone, Spaak Cognacin mainosvalo, määrittää. Tällaisessa labyrintissa Marcovaldo yrittää nähdä tähdet ja vieläpä opettaa niitä lapsilleen, jotka eivät oikein jaksu keskittyä eikä opetus oikein ota sujuakseen²¹⁷.

Vaikka Michelino puolivahingossa onnistuukin ritsallaan ampumaan mainostaulun valot pimeäksi, niin että tähtitaivas taas tulee esiin, ei Marcovaldo elätele suuria toiveita: hän katsoo ulos ikkunasta kuin ennustaakseen huomisen säätä ja toteaa: ”Stanotte sarà di nuovo una notte di Gnac”²¹⁸.

Näin Marcovaldo osoittaa, ettei hän ole vain runollinen sielu tai romanttinen uneksija, joka ei ymmärtäisi tämän maailman realiteetteja. Toisin kuin lapsensa, jotka uskovat voivansa muuttaa maailmaa ritsallaan (sammuttaa vaikka kuun)²¹⁹, ymmärtää Marcovaldo, että vaikka kaupungin voikin pimentää hetkeksi, niin mainosvaloa voi pimentää lopullisesti, vaan se palaa yhtä varmasti kuin muutkin vuodenajat.

Ja oikeassahan hän onkin, sillä seuraavana päivänä mainosvalo on taas korjattu. Pelloissaan siitä, että joutuu vastuuseen tästä, Marcovaldo menee tekemään kieron sopimuksen valomainosagentti Godifredon kanssa siitä, että lapset rikkoivat mainosvalon aina, kun se korjataan. (Näin kilpaileva yhtiö onnistuu ajamaan Spaak Cognac - yhtiön konkurssiin!)²²⁰

Marcovaldo hyötyy tästä tietenkin hetkellisesti, mutta kuten hän itsekin oli aavistellut, ei mainosvaloja voi sammuttaa lopullisesti. Niinpä Spaak Cognacin konkurssin myötä tuodaan paikalle kaksi kertaa suurempi valomainos, joka syttyy ja sammuu joka toinen sekunti, niin että taivaalla vilkkuu vain suuri COGNAC TOMAHAWK²²¹.

Lopulta Marcovaldo siis menettää tähtitaivasnäkyvänsä kokonaan – hänen luontokaipuunsa ei siis ole pelkää romantisoitua, vaan luonto todellakin loitontuu asteittain hänestä. Modernin kaupungin kasvun myötä luonto loittonee Marcoval-

²¹⁶ Calvino 2001, 1133.

²¹⁷ Calvino 2001, 1134–35.

²¹⁸ Calvino 2001, 1136–7.

²¹⁹ Calvino 2001, 1136.

²²⁰ Calvino 2001, 1137.

²²¹ Calvino 2001, 1138.

dosta, joten on ymmärrettävää, että hän suhtautuu siihen hieman hysteerisesti ja pyrkii käyttämään kaikki mahdolliset hetkensä siitä vielä nauttiakseen.

Moderni kaupunki on todellinen vastus luonnolle, ja novelli osoittaa hyvin sen, ettei kehitystä voi pysäyttää; päinvastoin modernin kaupungin rytmi on kasvava ja kiihtyvä: mainosvaloista tulee aina isompia ja näkyvämpiä. Kilpailu on kieroa ja kovaa yritysten välillä: ne pyrkivät jatkuvasti kasvamaan suuremmiksi ja olemaan tehokkaampia – kaupunki kasvaa jatkuvasti vain yhteen suuntaan: suuremmaksi, nopeammaksi ja tehokkaammaksi.

Marcovaldo puolestaan on köyhä sekatyömies, joka ei pysty opettamaan lapsilleen edes taivaankappaleiden sijaintia. Hän ei uskalla nousta vastustamaan mainosvalojen takana olevia yhtiöitä, koska tietää, ettei hän voisi pärjätä niille. Selaista naiivia idealismia edustavat tarinassa vain hänen lapsensa, jotka eivät vielä ymmärrä mitä mainosvalojen rikkominen merkitsee.

Jos Marcovaldo siis tietää, ettei kaupunkia voi paeta pyrkimällä luontoon, ettei tähtitaivasta voi saada takaisin rikkomalla joka ilta mainosvalot ritsalla, niin minkä vuoksi hän sitten tekee niin? Miksi Marcovaldo yrittää nukkua väkisin puistonpenkillä? Miksi hän yrittää pelastaa laboratoriokaniinin? Miksi hän yrittää ystäväystyä kissojen kanssa? Miksi kaikki tämä vaiva, jos kaupunkia ei kuitenkaan lopulta voi paeta, jos jokainen yritys paeta yleensä päättyy epäonnistumiseen ja häpeään?

3.3 Löytää labyrintti labyrintista

Olemme tulleet analyysissä siihen vaiheeseen, että ymmärrämme jo millainen on teoksessa esiintyvät todellisuus. Se todellakin on labyrintti, joka käsittää paitsi kaupungin niin myös sen ulkopuolella jäävän luonnon. Meille on selvinnyt jo, ettei labyrintti ole vain tilaa, vaan pikemminkin se liittyy käsitykseen todellisuudesta – kyse on todellisuuskuvasta.

Tarkastelemalla Marcovaldon hahmoa teoksessa ja hänen luonnettaan (antisankari vai sankari) olemme voineet päätellä, että Marcovaldon toiminta teoksessa on lähinnä tragikoomista. Toisaalta se naurattaa (ulkopuolista) lukijaa. Toisaalta Marcovaldon tietoinen taistelu todellisuutta vastaan on myös sankarillista ja näin ollen traagista. Marcovaldon kaksijakoisuus päähenkilönä vaikeuttaa teoksen tulkintaa. Kuinka lähelle Marcovaldoa lukija haluaa mennä, vai pitäytyykö hän kenties kauempana ja nauraa kommelluksille?

Tässä tutkimuksessa tutkin todellisuutta labyrinttina, ja oletan, että tähän labyrinttiin liittyy myös sieltä pakeneminen. Hypoteesini on, että kun Marcovaldo on onnellinen, niin hän todennäköisesti on päässyt pakenemaan häntä ahdistavaa todellisuutta. Löytäessäni näitä onnenhetkiä analysoin sitä, mikä niitä yhdistää: tämän avulla toivon voivani löytää jonkin yhteisen elementin, jonka avulla teoksen todellisuuden rakentamaa labyrinttia on mahdollista paeta.

3.3.1 Kaupunki tai luonto: samaa labyrinttia

Tähänastisessa analysoinnissa on selvinnyt, että teoksessa ollaan yhä kasvavassa modernissa kaupungissa, jossa sekatyömies Marcovaldo on hyvin tyytymätön asemaansa. Hän kärsii kaupungissa olostaan ja kaipaa joskus taakse jättämäänsä luontoa, maaseutua. Tämä muistikuva tai haavekuva luonnosta on Marcovaldolle varsin pakkomielteinen ja näyttää jopa siltä ettei hän paljoa muusta välittäisikään.

Tätä pakkomiellettä etsiessään Marcovaldo joutuu seikkailuihin, joista nämä novellit pääosin kertovat. Novellit ovat usein eräänlaisia katastrofitarinoita ja nämä katastrofit tapahtuvat yleensä Marcovaldolle.

Tutkiessamme niiden perimmäistä syytä löydämme usein Marcovaldon omat virhepäätelmät, haavekuvat ja tuon runollisen mielenlaadun, jota voisi kutsua Bergsonin määritelmän mukaan *koomiseksi jäykkyydeksi*. Epäilemättä Marcovaldo on koominen hahmo: hänen käytöksensä on poikkeavaa ja omituista, suorastaan pakkomielleistä.

Tähän hänet ajaa tuo suunnaton kiinnostus luonnonilmiöihin, mutta myös se varsin ymmärrettävä ahdistus, jonka kaupunki hänelle tarjoaa. Jos Marcovaldon ihastus luonnonilmiöihin on hieman vaikeasti ymmärrettävää, niin hänen ahdistuksensa kaupunkia kohtaan on varsin ymmärrettävää. Kaupunki merkitsee Marcovaldolle loputonta raskasta huonopalkkaista työtä, jatkuvaa meteliä, ahtautta, köyhyyttä, kuumuutta ja yhä uusia sairauksia. Sen lisäksi Marcovaldolla ei ole mitään mahdollisuutta lähteä edes hetkeksi pois kaupungista, koska se edellyttää rahaa, jota hänellä ei ole.

Marcovaldo ei voi ratkaista ongelmiaan muiden ihmisten tapaan, vaan hän noudattaa omia kummallisia metodejaan. Kaupunkilaisten ehkä myös lukijan silmissä Marcovaldo on outo, koominen hahmo. Toisaalta Marcovaldon tietoisuus omasta onnettomasta tilastaan, lähes mahdottomasta tehtävästä päästä luontoon, ja se että hän kuitenkin yrittää, tekevät hänestä myös eräänlaisen sankarin.

Marcovaldon sankaruus on hetkittäistä, onnistumiset ovat harvinaisia, mutta yrittäminen ja seikkailut jatkuvia, joten hänessä voisi väittää olevan traagisen sankarin sielun, vaikka usein hänen toimintansa kuvataan koomiseksi.

Toisin sanoen se, mitä Calvino nimittää labyrintiksi, on paljon tiiviimpi ja suurempi kuin miltä aluksi näyttäisi: jos Marcovaldo pakenee kaupunkia, ei se käsitä vain kaupungin rajojen sisälle jäävää betoniviidakkoa, vaan tarinoiden myötä paljastuu, että myös ympäröivä maaseutu, joet ja kukkulat kuuluvat kaupungin piiriin. Marcovaldoa ympäröivä labyrintti kasvaa sitä mukaa, kun hän pyrkii sitä pakenemaan: se mitä hän ennen nimitti luonnoksi (siis vapaudeksi) osoittautuukin tarkemmin tutkittaessa kaupungiksi, osaksi labyrinttia.

Näyttäisi siltä, ettei Marcovaldolla ole mitään pakopaikkaa, ettei vapaasti kasvavaa luontoa enää ole, vaan että kaikki on istutettua, jalostettua ja säänneltyä.

3.3.2 Löytää luontoa ja tulla onnelliseksi

Vapaasti kasvavaa luontoa näyttäisi kuitenkin olevan olemassa, ainakin aluksi. Kaupungista löytyvät sienet muuttavat Marcovaldon arjen: kuinka hän ilostuu-kaan, kun löytää nuo sienet:

Si chinò a legarsi le scarpe guardò meglio: erano funghi, veri funghi, che stavano spuntando proprio nel cuore della città! A Marcovaldo parve che il mondo grigio e misero che lo circondava diventasse tutta' a un tratto generoso di ricchezze nascoste, e che dalla vita ci si potesse ancora aspettare qualcosa, oltre la paga oraria del salario contrattuale, la contingenza, gli assegni familiari e il caropane.²²²

Mullistus on valtava: elämältä saattoi odottaa vielä jotain muutakin, kuin vain työtä ja laihan palkan siitä. Marcovaldo unohtaa työn tuomat rasitukset:

Al lavoro fu distratto più del solito; pensava che mentre lui era lì a scaricare pacchi a casse; nel buio della terra i funghi silenziosi, lenti, conosciuti solo da lui, maturavano la polpa porosa, assimilavano succhi sotterranei, rompevano la crosta delle zolle.²²³

Sienet täyttävät Marcovaldon ajatukset, ne saavat hänet innostumaan elämästä. Perheelleen hän kertoo sienistä iloisena ja ylpeänä ja selittää lapsilleen miten upea asia sienet ovat:

E ai bambini più piccoli, che non sapevano cosa i funghi fossero, spiegò con trasporto la bellezza delle loro molte specie, la delicatezza del loro sapore, e come si doveva cucinarli; e trascinò così nella discussione anche sua moglie Domitilla, che s'era mostrata fino a quel momento piuttosto incredula e distratta.²²⁴

Ei ole epäilystäkään siitä, etteivätkö nämä sienet muuttaisi Marcovaldon ja ehkä hänen perheensäkin elämää muutamaksi päiväksi, kun he haaveilevat niistä ja odottavat niiden kasvavan. Marcovaldo on kärsimätön mutta onnellinen: hän haaveilee sienistä ja käy katsomassa niitä vähänväliä. Lopulta hän herää keskellä yötä ja riemuitsee sateesta, koska tietää sienien kasvavan vauhdilla.²²⁵

Novellissa *Il piccione comunale* Marcovaldo huomaa lehtokurppaparven: hän ei piittaa saamistaan sakoista, joihin lintujen seuraaminen johtaa, eikä niistä piittaa hänen vihainen päällikkönsäkään, kun tämä vanha metsästäjä saa kuulla linnuista: ”[...] – Ma che cosa guardavi, testavuota? / – Una stormo di beccace,

²²² Calvino 2001, 1067–8.

²²³ Calvino 2001, 1068.

²²⁴ Calvino 2001, 1068.

²²⁵ Calvino 2001, 1068–9.

guadavo... [...] – Cosa? e al signor Viligelmo, che era un vecchio cacciatore, scintillarono gli occhi.”²²⁶.

Lehtokurpat saavat niin Marcovaldon kuin hänen päällikkönsäkin innostuksen valtaan. Jälleen työt unohtuvat ja Marcovaldo ajattelee vain lehtokurppia: ”[...] per tutto quel giorno il cervello di Marcovaldo macinò, macinò come mulino. [...] e se io ci so fare, domenica mangerò beccaccia arrosto.” [...] Quella notte Marcovaldo sognò il tetto cosparso di beccacce invischiate sussultanti.”²²⁷. Nuo lehtokurpat siis mullistavat Marcovaldon elämän muutaman päivän ajaksi, ja saavat hänet unohtamaan yleisen kurjuutensa.

Novellissa *La città smarrita nella neve* lumisade tekee vaikutuksen Marcovaldoon: hän nauttii suuresti lumen tuomasta maiseman muutoksesta²²⁸: jospa kaupunki olisikin vaihtunut yön aikana toiseen tai jos lumesta voisi rakentaa uuden kaupungin (ehkä paremmin Marcovaldoa miellyttävän). Näin Marcovaldo haaveilee: lumi herättää hänessä toivon ja ilon, ja jälleen kerran hän unohtaa arjen ja kaupungin.

Lumi jopa saa hänet rakentamaan tuota uutta lumikaupunkia, jonka rakenteen vain hän tuntee: kaupungin, jonka katuja ja muotoa hallitsee Marcovaldo, kun tavallisesti kaupunki hallitsee Marcovaldoa. Lumen myötä tämä valtasuhde muuttuu, ja kaikki lumen alle peittynyt on Marcovaldon määriteltävissä ja rakennettavissa – näin siis ainakin Marcovaldon näkemyksen mukaan – hetkeksi Marcovaldosta tulee sekä lumen että kaupungin valtias.²²⁹

Novellissa *Il coniglio velenoso* Marcovaldo ihastuu kaniiniin sairaalassa:

Ecco che dopo giorni e giorni di squallida degenza in ospedale, al momento d’andarsene, scopriva una presenza amica, che sarebbe bastata a riempire le sue ore e i suoi pensieri.²³⁰

Marcovaldo ottaa kanin mukaansa ja tulee onnelliseksi. Hänen viedessään sen kotiinsa kysyy Michelino sen sukupuolta, ja Marcovaldon haaveet alkavat virrata: jos kani olisi naaras, voisi se saada poikasia, joita Marcovaldo voisi alkaa kasvattaa. Pian Marcovaldo onkin jo irtautunut kaupungista ja hän on vehreässä

²²⁶ Calvino 2001, 1079.

²²⁷ Calvino 2001, 1080.

²²⁸ Calvino 2001, 1082–3.

²²⁹ Calvino 2001, 1084.

²³⁰ Calvino 2001, 1115.

maatalossa peltojen keskellä: ”E già nella sua fantasia gli umidi muri di casa sparrivano e c’era una fattoria verde tra i campi.”²³¹

Kani siis auttaa Marcovaldoa pakenemaan kaupungista ja kosteasta kodistaan, tosin vain ajatuksen tasolla, mutta kanin läsnäolo on totta, ja vaikka lopulta tarinassa käykin huonosti, onnistuu kani irrottamaan Marcovaldon ainakin hetkeksi kaupungista.

Olemme jo käsitelleen novellia *La fermata sbagliata*, joten tiedämme Marcovaldon tavasta käydä elokuvissa katsomassa lähinnä kauniita kuvauspaikkoja. Mutta eikö tämäkin ole vain yksi keino irrottautua kaupungista: väärinkäyttää elokuvaa, unohtaa juoni ja näyttelijät, ja keskittyä katselemaan eksoottisia kuvauspaikkoja?

Katsottuaan elokuvan kaksi kertaa ja nautiskeltuaan Intian metsistä palaa Marcovaldo sumun täyttämälle kadulle, joten hän saattaa jatkaa kuvitelmiaan: ”In quel momento, s’accorse d’essere felice: la nebbia, cancellando il mondo intorno, gli permetteva di conservare nei suoi occhi le visioni dello schermo panoramico.”²³²

Vaikka Marcovaldo sitten eksyykin sumussa, niin eikö hän kuitenkin ole onnistunut edes jossain: edes hetkeksi hän on onnistunut tulemaan onnelliseksi. Hän on onnistunut tuon erikoisen tekniikkansa avulla pakenemaan kaupungin betoniseiniä ja siirtynyt mielikuvituksessaan Intian metsiin.

Ja miten pitäisi tulkita Calvinon rakentama lopetus tästä novellista: Marcovaldo luulee olevansa bussissa ja kysyy, että onko pysäkkiä lähellä via Pancrazio Pancraziettä. Ja vastaus on: ”[...] Il primo scalo è Bombay, poi Calcutta e Singapore.”²³³

Pakostakin lukija jää miettimään, voivatko Marcovaldon haavekuvat todellakin muuttua todeksi, kun muutaman tunnin päästä lentokone todellakin laskeutuu Bombayhin? Olisihan Calvino voinut keksiä määränpääksi vaikka sateisen Milanon tai Lontoon, mutta sen sijaan hän tekeekin Marcovaldon haaveista totta.

Tietenkään emme saa tietää, pääsikö Marcovaldo lentokenttää pitemmälle Bombayssä, sillä novelli päättyy lentokoneen nousukiitoon. Varmaa kuitenkin on,

²³¹ Calvino 2001, 1116.

²³² Calvino 2001, 1123–4.

²³³ Calvino 2001, 1129.

että Marcovaldo irtautuu kaupungista ja sen betonisista maisemista: ensin ylös pilviin ja sitten kenties Bombayhin.

Haluaako teos siis kertoa, että kuvitelmistä voi sittenkin tulla totta, että kaupunkia voi sittenkin paeta, ainakin hetkeksi?

Yksi erikoisimmista novelleita *Marcovaldossa* on *La pioggia e le foglie*: siinä Marcovaldo päättää pelastaa työpaikkansa huonekasvin, joka riutuu valottomassa toimistossa. Tässä tarinassa ei ole juurikaan katastrofin aineksia, paitsi että kasvi alkaa todellakin kasvaa suunnattomalla nopeudella. Muutamassa päivässä kasvi kasvaa pienestä huonekasvista monen metrin korkuiseksi puuksi, jonka Marcovaldo joutuu palauttamaan takaisin taimistoon, koska se ei enää mahdu sisälle.²³⁴

Loppuratkaisu on vieläkin erikoisempi, sillä kasvi ei vain pelastu toimistosta vaan se pudottaa kaikki lehtensä (novellin alussa vuodenajaksi on määritelty syksy), ja novelli päättyy mitä kauneimpaan kuvaan, jossa on sateenkaari; käsiä, jotka yrittävät saada kiinni leijailevia lehtiä, jotka pakenevat:

Alla luce dell'arcobaleno tutto il resto sembrava nero: la gente sui marciapiedi, le facciate delle case che facevano ala; e su questo nero, a mezz'aria, giravano giravano *le foglie d'oro*, brillanti, a centinaia; e mani rosse a rosa a centinaia s'alzavano dall'ombra per acchiapparle; e il vento sollevava *le foglie d'oro* verso l'arcobaleno là in fondo, e le mani, e le grida; e staccò anche l'ultima foglia che da gialla diventò color d'arancio poi rossa violetta azzurra verde poi di nuovo gialla e poi sparì.²³⁵

Olen kursivoinut termin *foglie d'oro* (kultaist lehdet), joilla ilmassa lentäviä lehtiä kuvataan: lehdistä on tullut paitsi keltaisia, kullan värisiä, niin ne ovat myös arvokkaita, sillä ne ovat vapaita, eivätkä kädet tavoita niitä, vaan ne katoavat. Lehdet pääsevät pois paitsi tukahduttavasta toimistosta niin myös kaupungista: tuuli vie ne mukanaan kohti sateenkaarta, mikä epäilemättä viittaa onneen.

Tässä tarinassa Marcovaldo ei epäonnistu, vaan hän pikemmin yllättää itsensäkin. Jo novellin alussa mainitaan, että seistessään sateessa kasvin kanssa Marcovaldo tuns vieressään kohtalontoverin, johon hän samaistuu. Sateessa seistesään hänen mainitaan nauttivan sateesta kuten kasvinkin.²³⁶ Marcovaldo ei vain kastele kasvia, vaan hän kuljettaa sitä mukanaan kuin ystäväänsä ja huolehtii sen

²³⁴ Calvino 2001, 1139–44.

²³⁵ Calvino 2001, 1145.

²³⁶ Calvino 2001, 1140.

hyvinvoinnista, kunnes lopulta kasvi onnistuu lopullisesti pakenemaan kaupungista ja ihmisiltä.

Tässä novellissa viittaukset kaupungin kuolettavaan ilmapiiriin ovat hyvin selviä (tunkkainen toimisto, jossa kasvi olisi kuollut, jollei Marcovaldo olisi antanut sille vettä), ja kaupungista pakeneminen yhdistetään onneen ja vapauteen.

Mutta en sanoisi, että juuri kaupungista pakeneminen tekee onnelliseksi, vaan pikemminkin se, että kasvi saa tehdä oman tahtonsa mukaan: se vapautuu toimistosta, kun Marcovaldo auttaa sitä. Kasvi kasvaa mahdollisuuden tullen oman tahtonsa mukaisesti, kunnes se lopulta heittää lehtensä ja leijailee pois.

Novellissa *La città tutta per lui* Calvino osoittaa terävästi, ettei vapautta välttämättä ole se, että saattaa ostaa kerran kesässä kalliin lomamatkan perheelleen. Calvino karrikoi, että yksitoista kuukautta ihmiset rakastivat kaupunkiaan ja sen mukavuuksia, kunnes koittaa elokuu, silloin jokainen vihasi kaupunkia, ja väki ei muuta halunnut kuin lähteä mahdollisimman nopeasti pois kaupungista: ”[...] e così a furia di riempire treni e ingorgare autostrade, al 15 del mese se ne erano andati proprio tutti.”²³⁷

Tietenkin on yksi, jolla ei ole varaa kulkea tämän massan mukana pois kaupungista, Marcovaldo nimittäin, mutta hän ei ole tästä surullinen, pikemminkin päinvastoin, sillä nyt Marcovaldolla on hänen pitkään odottamansa mahdollisuus kulkea kaupungissa vapaasti välittämättä liikennesäännöistä tai autoista.²³⁸

Mutta ei vain Marcovaldo käytä tätä muiden kaupunkilaisten katoamisen mukanaan tuomaa tilaisuutta: ”Si sarebbe detto che, appena disertata dagli uomini, la città fossa caduta in balia d’abitatori fino a ieri nascosti, che ora prendevano il sopravvento: [...]”²³⁹ Ja seuratessaan kastematoja, muurahaisia ja homeen ilmestymistä kioskien seiniin Marcovaldolle tulee uusi epäily: “[...] Ma esisteva ancora la città?”²⁴⁰

Oliko kaupunki vielä olemassa? Se ei enää olekaan täysin selvää Marcovaldolle: hän näkee tavallisen ympäristönsä uudella tavalla:

²³⁷ Calvino 2001, 1159.

²³⁸ Calvino 2001, 1159.

²³⁹ Calvino 2001, 1160.

²⁴⁰ Calvino 2001, 1160.

Quell'agglomerato di materie sintetiche che rinserrava le giornate di Marcovaldo, ora si rivelava un mosaico di pietre disparate, ognuna ben distinta dalle altre alla vista e al contatto, per durezza e calore e consistenza.²⁴¹

Voisi sanoa, että hetken aikaa Marcovaldo ei enää olekaan kaupungissa: jäädessään pois pakolliselta lomareissulta pakoon kaupungista on Marcovaldo sitenkin onnistunut pakenemaan kaupunkia.

Voitaisiin ajatella, ettei kyse ole vain kaupungista paikkana, vaan pikemminkin elämäntavasta, johon Marcovaldo joutuu kaupungissa osallistumaan. Siihen kuuluvat jatkuva työn tekeminen kellon määräämässä tahdissa, ostoskeskuksissa vaelteleminen tiettyjä ennalta suunniteltuja reittejä pitkin, sekä kulkeminen liikennevalojen ja muiden rajoitettujen alueiden ja sääntöjen mukaan – sanalla sanoen eläminen kaupungissa on ennalta säänneltyä elämää, joka pakottaa ihmisen sopeutumaan kaupunkiin ja sen elinrytmiin.

Marcovaldo puolestaan haluaa enemmän vapauksia, ja erityisesti hän haluaa olla enemmän luonnossa, tilassa, joka ei ennalta määritä yksilön toimintaa. Se, että Marcovaldo samaistuu kasviin, joka alkaa toteuttaa itseään (eli kasvaa sateessa, jotta voisi syksyn tullen pudottaa lehtensä), lienee vain osoitus Marcovaldon inhimillisistä tarpeista. Sillä eivätkö Marcovaldon monet ongelmat olekin lähtöisin siitä kaupunkilabyrintista, joka estää häntäkin toteuttamasta omaa erityistä tapaa elää ja olla maailmassa?

Elinolosuhteiden kaventumisesta kaupungissa kertoo hyvin novelli *Il giardino dei gatti ostinati*, jossa Marcovaldo ystäväystyy kissojen kanssa. Hänelle paljastuu kaupungista aivan uusi elinympäristö: kissojen kaupunki. Se koostuu niistä kapeista sektoreista, jotka on ollut lain mukaan pakko jättää eri tonttien välille. Nuo kapeat joutomaat tai pienet sisäpihat ovat kissojen käytössä.²⁴²

Marcovaldo alkaa tarkkailla kissoja lähemmin ja seurata niiden reittejä, mutta ei kestä kauaa, kun mainitaan, että Marcovaldo tunsi pian itsensäkin kissaksi²⁴³. Eikä tämä samaistuminen kissoihin jää vain niiden seuraamiseen, vaan Marcovaldon kerrotaan alkavan nähdä asioita kissan silmin, ja hän jopa päätyy kalastamaan kattoikkunan kautta ravintolan kalatankista (!)²⁴⁴. Tällainen oveluus ja viekkaus yhdistetään yleensä juuri kissoihin, ei aikuisiin sekatyömiehiin.

²⁴¹ Calvino 2001, 1160.

²⁴² Calvino 2001, 1163–4.

²⁴³ Calvino 2001, 1164.

²⁴⁴ Calvino 2001, 1166.

Voisi siis jopa sanoa, että hetkeksi aikaa Marcovaldo on jälleen siirtynyt pois kaupungin elinrytmistä ja tavallisesta orjuuttavasta elinympäristöstään – kissoihin samaistuessaan hän noudattaa kissojen tapoja ja kulkureittejä. Ja mikä olisikaan itsenäisempi ja vapaampi kuin kissa?

Novellin lopussa kuitenkin paljastuu myös kissojen hädänalainen tilanne, sillä kaupunki on kasvanut niin nopeasti ja niin suureksi, ettei koko kaupungissa ole enää jäljellä kuin yksi tontti, jossa kissat saattavat viettää huolettomasti aikaansa kuten kissoilla on tapana²⁴⁵. Jopa kissojen tulevaisuus on uhattuna modernin kaupungin kehityksen myötä, mutta novellin lopussa annetaan ymmärtää, etteivät kissat kuitenkaan luovuta taistelematta elintilastaan²⁴⁶.

Mielestäni tämä kissojen hieman epärealistinenkin kapina rakennustyömiehiä vastaan kertoo paljon myös Calvinon viestistä tai sanomasta tässä teoksessa. Jopa kissat osaavat taistella ja taistelevat elintilansa puolesta, vaikka vihollinen onkin monta kertaa suurempia ja vahvempi. Samoin Marcovaldo etsii pakopaikkaa, vaikka se ei olekaan helposti löydettävissä ja etsintä johtaa usein katastrofiin. Tästä huolimatta ei pidä lannistua, sillä etsimällä Marcovaldo voi aina silloin tällöin tuntea olevansa vapaa kuin kissa.

Mutta ennen kuin aikuisesta sekatyömies Marcovaldosta voi tulla kissa, on hänellä oltava jotain, mitä ei voi rahalla ostaa tai asemalla saavuttaa, nimittäin mielikuvitusta. Voidakseen samaistua kissaan tai kasviin täytyy ihmisellä olla mielikuvitusta, ja erityisesti rohkeutta käyttää sitä. Kaikkien *Marcovaldon* tarinoiden perusteella on helppoa sanoa, että Marcovaldolla on poikkeuksellinen mielikuvitus.

Ja kuten olen aiemmin puhunut Marcovaldon haaveilusta, haaveista, joista seikkailut (tarinat) yleensä alkavat, niin olen siinä pisteessä, josta Calvino määritteli kirjallisuuden parhaimmillaan alkavan.

Calvino oli kiintynyt satuihin ja ritaritarinoihin juuri siitä syystä, että niissä ihminen on puhtaimmillaan vallitsevan todellisuuden asettaman haasteen edessä. Olen käyttänyt esimerkkiä lapsesta metsän reunalla, joka tietää että metsässä on hirviö, joka hänen pitäisi surmata pelastaakseen prinsessan. Calvinon mukaan tässä kirjallisuus on puhtaimmillaan: se vastaa tarinalla, älyllä ja mielikuvituksella maailman asettamaan mahdottomalta tuntuvaan haasteeseen.

²⁴⁵ Calvino 2001, 1169.

²⁴⁶ Calvino 2001, 1173.

Marcovaldo on juuri tämä yksinäinen sankari keskellä mahdotonta maailmaa, modernia kaupunkia, labyrinttia, jonka keskeltä hänen pitäisi päästä karkaamaan luontoon. Ja Marcovaldo käyttää nimenomaan tarinan kerronnan lakeja, kirjallisuutta, apunaan, jotta hän voisi paeta kaupungista, labyrintistaan.

Ennen kuin alan tulkita tarkemmin tätä orastavaa johtopäätöstä, palaan vielä teoksen viimeiseen novelliin *I figli di Babbo Natale*, jonka täytyy jossain mielessä olla erikoinen, koska se lopulta sulkee tämän teoskokonaisuuden.

Novelli itsessään on varsin tyypillinen markkinointia ja joulua kritisoiva katastrofitarina, mutta novellin loppu tuntuu erkanevan alkuperäisestä tarinasta. Luokusten nöyryytysten jälkeen Marcovaldo palaa työpaikaltaan kaupungin keskustaan (luultavasti suorittamaan omia jouluostoksiaan). Kaikkietävä kertoja kuvaillee jouluruuhkaa ja ostoshälinää:

Marcovaldo tornò nella via illuminata come fosse notte, affollata di mamme e bambini e zii e nonni e pacchi e palloni e cavalli a dondolo e alberi di Natale e Babbi Natale e polli e tacchini e panettoni e bottiglie e zampognari e spazzacamini e venditrici di caldarroste che facevano saltare padellate di castagne sul tondo fornello nero ardente.²⁴⁷

Seuraavassa kappaleessa seuraa kuitenkin yllättävä siirtymä:

E la città sembrava più piccola, raccolta in un'ampolla luminosa, sepolta nel cuore buio d'un bosco, tra i tronchi centenari dei castagni e un infinito manto di neve. Da qualche parte del buio s'udiva l'ululo del lupo; i leprotti avevano una tana sepolta nella neve, nella calda terra rossa sotto uno strato di ricci di castagna.²⁴⁸

Kaupunki loittonee ja aletaan kuvata lunta, sutta ja jänistä, joka piileksii. Ei selvästikään enää olla jouluruuhkassa, ei kaupungissa, vaan missä? Mieleen tulevat sadut – näin alkavat sadut.

Jos pitäydyn tässä ensivaikutelmassa ja luen loppuun asti, niin selviää, kuinka tuo jänis pakenee, jättää taakseen uhkaavan suden ja katoaa valkoiseen lumeen, valkoiseen kuin tämä paperi²⁴⁹. Näin teos siis loppuu.

Jänis pakenee sutta tarinassa, jonka rakensi ajatuksissaan Marcovaldo paetessaan jouluruuhkaan hulinaa. Tämä on minun tulkintani, sillä on vaikeaa sanoa kenen havainto loittonee kaupungista: onko se Marcovaldon, jonka havaintoja kuvataan aluksi, vai kenties kertojan, ehkä sisäistekijän, joka johdattaa lukijan

²⁴⁷ Calvino 2001, 1181.

²⁴⁸ Calvino 2001, 1182.

²⁴⁹ Calvino 2001, 1182.

pois teoksesta suoraan toiseen tarinaan ja maailmaan. Varmaa on vain se, että jouluruuhkasta ja kaupungista irtaudutaan toiseen tarinaan.

Tämä siirtyminen yhdestä todellisuudesta toiseen tarinan maailmaan on mielestäni tärkein vihje, jonka novelli kokonaisuudessaan antaa. Se kertoo, kuinka jouluruuhkasta voi paeta 'näkemällä' metsän, jäniksen ja suden – on oltava riittävän älykäs osatakseen paeta. Uusi tarina ei vain mahdollista pakoa edellisestä tarinasta; se myös kertoo uuden tarinan, joka on merkittävä myös sitä edeltävän tarinan merkityksen kannalta.

3.3.3 Labyrintista pakeneminen on loikka

Nyt, jos hyväksymme tämän valkoisen sutta pakenevan jäniksen symboliksemme, myyttiseksi tarinaksi, joka vastaa kysymykseemme – kuinka todellisuuden labyrinttia voi paeta – niin täytyy tutkia tarkemmin tuon tarinan rakennetta.

Ensinnäkin analysoidaan tuota pientä tarinaa, joka yllättäen kerrotaan *I figli di Babbo Natale* -novellin lopuksi.

Uscì un leprotto, bianco, sulla neve, mosse le orecchie, corse sotto la luna, ma era bianco e non lo si vedeva, come se non ci fosse. Sola le zampe lasciarono un'impronta leggera sulla neve, come foglioline di trifoglio. [...] ²⁵⁰

On siis pieni valkoinen jänis, joka kulkee valkoisen lumen keskellä niin, että sitä tuskin pystyy havaitsemaan. Ainoa merkki sen olemassaolosta ovat pienet hangelle jäävät jäljet kuin apilanlehdet.

Jänis on kenties pieni ja avuton, mutta se ei ole tyhmä: se osaa käyttää lumen valkoisuutta hyväkseen ja kätkeytyä, sillä se ei ole yksin:

Neanche il lupo si vedeva, perché era nero e stava nel buio nero del bosco. Solo se apriva la bocca, si vedevano i denti bianchi e aguzzi. / C'era una linea in cui finiva il bosco tutto nero e cominciava la neve tutta bianca. Il leprotto correva di qua ed il lupo di là. / Il lupo vedeva sulla neve le impronte del lepreto e le inseguiva, ma tenendosi sempre sul nero, per non essere visto. Nel punto in cui le impronte si fermavano doveva esserci il leprotto, e il lupo uscì dal nero, spalancò la gola rossa e i denti aguzzi, e morse il vento. ²⁵¹

²⁵⁰ Calvino 2001, 1182.

²⁵¹ Calvino 2001, 1182.

Susi vaanii jänistä. Sekin on älykäs ja pysyttelee metsän hämärässä, koska on tumma, musta. Jänis on valkoinen kuten lumi (bianco), ja susi on musta kuten metsäkin (nero). Kumpikin pysyy oman elementtinsä suojissa näkymättöminä toisilleen. Mutta susi tietää, kuinka jäniksen voi löytää, saada kiinni: sinne minne loppuisivat jäniksen jäljet, sieltä löytyisi jänis.

Nyt näyttäisi siltä, ettei jänis pääse mitenkään pakenemaan sutta, että sen kohtalo olisi sinetöity. Eikö tässä yksinäisessä jäniksessä ole ripaus Marcovaldoa, jonka kohtalo kaupungissa näyttää myös sinetöidyltä? Eikö myös jänis ole labyrintissa, jossa se voi kulkea vain valkoista lunta pitkin jättäen jälkiä hangelle, kunnes susi sen lopulta löytää?

Mitenkä sitten toimii jänis tässä labyrintissa?

Il leprotto era poco più in là, invisibile; si strofinò un orecchio con una zampa, scappò saltando. / È qua? è là? no, è un po' più in là? / Si vedeva solo la distesa di neve bianca come questa pagina.²⁵²

Jänis siis rapsuttaa korvaansa jalallaan ja katoaa hypäten. Yhdellä hypyllä jänis on poissa eikä näy kuin valkoista hankea. Voisi ajatella, että jänis vapautuu sudesta eli labyrintistaan yhdellä nopealla loikalla. Tässäkö vastaus kysymykseemme, kuinka paeta labyrintista?

Muistioissaan tulevan vuosituhatosen kirjailijoille Calvino kirjoittaa keveydestä kirjailijan perusominaisuutena: hän viittaa Boccaccion novelliin, jossa esiintyy firenzeläinen runoilija Guido Calvalcanti seuraavasti:

Jos haluaisin löytää vertauskuvan toivotukseksi alkavalle vuosituhatoselle, valitsisin tämän: runoilija-filosofin notkea yllätyshyppy, joka nostaa hänet maailman raskauden yläpuolelle ja osoittaa, että painovoima kätkee itseensä keveyden salaisuuden.²⁵³

Voiko olla sattumaa, että Calvino kirjoittaa nimenomaan hyppäämisestä maailman raskauden yläpuolelle? Pakeneminen maailman raskaudesta, labyrintista, tapahtuisi yhdellä hyppäyksellä. Aivan kuten jäniskin pakenee omaa todellisuuttaan: se voittaa sen yhdellä hypyllä.

Tietenkin muistamme myös Calvinon tunnetun teoksen *Il barone rampante* (1957), suomennettu nimellä *Paroni puussa*²⁵⁴. Tämä romaani saa alkunsa siitä, kun nuori paroni saa tarpeekseen vanhemmistaan: hän hyppää puuhun ja alkaa

²⁵² Calvino 2001, 1182.

²⁵³ Calvino 1999, 21–2.

²⁵⁴ Calvino 2001, 547–777.

asua siellä. Paroni myös irtautuu roolistaan hyppäämällä, jonka jälkeen hän alkaa elää ja toimia puiden tarjoamien mahdollisuuksien mukaan.

Vallitsevasta todellisuudesta siis hypätään pois muissakin Calvinon teoksissa. Entäpä sitten päähenkilö Marcovaldo? Onnistuuko hän hyppäämään jotenkin pois vallitsevasta todellisuudesta, labyrintistaan?

Voisimme palata edelliseen lukuun, jossa erittelin niitä hetkiä, kun Marcovaldo tuntee olonsa onnelliseksi, kun hän löytää sieniä bussipysäkin takaa tai ystävystyy kissojen kanssa. Jokainen novelli kertoo oman tarinansa siitä, kuinka Marcovaldon mielikuvitus auttaa päähenkilöämme kuvittelemaan vallitsevasta todellisuudesta uuden yksityiskohdan, joka saa hänet innostumaan – hyppäämään pois labyrintista.

Sillä mistäpä muustakaan voisi olla kysymys, kuin runoilija-filosofin loikasta pois raskaasta todellisuudesta. Marcovaldosta olen aiemmassa analyysissäni osoittanut näitä runoilijan, haaveilijan piirteitä, jotka ajavat häntä katastrofeihin, mutta myös seikkailuihin, jotka saavat hänet innostumaan ja unohtamaan oman kurjan paikkansa yhteiskunnassa.

Jokainen ajatus lumesta ihmeitä tekevänä elementtinä on eräänlainen hyppy tarinoiden ja satujen maailmaan, mutta samalla se on myös loikka pois raskaasta todellisuudesta, labyrintista, jonka suuntaa on mahdotonta kääntää.

Ei tarvitse palata kuitenkaan aivan alkuun tutkiakseen tarkemmin tätä havaintoa. Riittää, kun muistaa mistä tämä pieni jänis-tarina lopulta alkoikaan. Marcovaldo oli jouluruuhkassa ja ihmiset juoksivat kaupoista toiseen. Sitten vain todetaan, että kaupunki näytti pienemmältä, ja lukija loitonnetaan kaupungista keskelle metsää, ja tarina jäniksestä alkaa.²⁵⁵

Se, kuka lopulta alkaa nähdä kaupungin yhä pienempänä, ei ole aivan selvää, mutta edellisessä kappaleessa kerrottiin Marcovaldon havainnoista kuten yleensäkin teoksessa. Niinpä on helppoa yhdistää Marcovaldo näkijäksi: ensin hänen kerrotaan näkevän loistavan kadun täynnä ihmisiä jouluruuhkassa, yksityiskohta toisensa perään virtaa lukijalle, ja sitten seuraavassa kappaleessa ikään kuin jatetaan tätä havainnointia: ”E la città sembrava più piccola [...]”²⁵⁶.

²⁵⁵ Calvino 2001, 1181.

²⁵⁶ Calvino 2001, 1181.

Mutta juuri tästä alkaakin siirtyminen metsään ja uuteen tarinaan. Kuka siis kertoo tämän tarinan? Kuka kuvittelee näkevänsä metsän, jossa on jänis, susi, lunta ja metsä?

Vastataanpa toisella kysymyksellä: – Kuka haluaa aina löytää luontoa sieltä missä sitä ei näyttäisi olevan, kuka haaveilee metsistä tässä tarinassa?

Oletan siis, että tarinan kertoja on Marcovaldo itse. Se syntyy hänen päässään, kun hän katselee hällisevää joukkoa kadulla. Kaikkea sitä ostamista ja kuluttamista, joka varmastikin novellin aiempien tapahtumien jälkeen tuntuu hänestä suorastaan absurdilta. (Itse novellissa Marcovaldo on joutunut toimimaan Sbv-yhtiön lahjoja jakavana joulupukkina. Ja yhtiön johtajan poika on keksinyt tarinan lopuksi maailman tuottavimman joululahjan: tulitikut ja vasaran, joilla saattaa tuhota kaikki vanhat joululahjat – tämä lisää uusien lahjojen myyntiä ennennäkemättömästi.²⁵⁷)

Miksei juuri Marcovaldo voisi kuvitella tuota pientä tarinaa unohtaakseen sen hullun joulukuluttamisen, kiireen ja hulinan, joka hänen eteensä levittäytyy? Tuleeko Marcovaldosta sitten lopulta tarinan kertoja, kirjailija? Sitä en lähde arvioimaan, mutta ainakin Italo Calvino on kirjailija, ja hän lopettaa teoksensa tuohon jänistarinaan.

Pohtikaamme hetken *Marcovaldon* rakennetta: Olemme nyt aivan kirjan lopussa, jossa luemme tarinaa joulusta ja Marcovaldosta, kunnes yhtäkkiä hypämme uuteen tarinaan, josta meidät heitetään tyhjälle valkoiselle paperille.

Tarinasta toiseen käy siis lukijan tie tässä teoksessa, sillä jos palataan alkuun, niin huomataan, että tämä toistuu alusta lähtien. Jokaisen novellin alussa on kaupunki ja Marcovaldo, josta tarina alkaa. Marcovaldo lähtee seikkailuun. Hän tavoittelee jotakin, joka tuntuu mahdottomalta tai ainakin epätavalliselta. Toisinaan hän onnistuu ja toisinaan epäonnistuu. Varmaa kuitenkin on se, että mikään ei muutu: lopussa Marcovaldo palaa aina siihen, mistä hän on lähtenytkin. Hän on edelleen sekatyömies kaupungissa. Tyypillinen lopetus *Marcovaldon* novellille on ”[...] Marcovaldo correva al suo lavoro.²⁵⁸ tai ”[...] Cacciò tutto in tasca e andò al lavoro.²⁵⁹

²⁵⁷ Calvino 2001, 1174–81.

²⁵⁸ Calvino 2001, 1078.

²⁵⁹ Calvino 2001, 1100.

Marcovaldo irtautuu tarinasta juoksemalla pois. Hän siis tavallaan hyppää tarinasta pois ja jättää sen taakseen. Epäonnistumiset eivät lannista Marcovaldoa millään lailla, vaan heti seuraavalta sivulta alkaa uusi tarina, jossa Marcovaldo heittäytyy seikkailuun yhtä nopeasti kuin aina ennenkin.

Tässä mielessä Marcovaldo on tyyppi eikä kehittyvä henkilöahmo, mutta ennen kaikkea hän on tyyppillinen sankari, vaikkei ehkä sieltä sankarillisimmasta päästä, mutta kuitenkin sankarillinen toimija, joka aina etsii ja löytää seikkailun. Sillä eihän ole sattuman syytä, että Marcovaldo joutuu seikkailuihin, vaan kyse on Marcovaldon omasta tahdosta, hänen haaveellisesta luonteenlaadustaan samalla tavalla kuin vaikkapa Don Quijotella, joka löytää ritareita ja hirviöitä sieltä, missä muut näkevät vain paimenia ja tuulimyllyjä.

Mikäpä olisikaan tehokkaampi tapa paeta labyrinttia, raskasta todellisuutta, kuin kuvitella jatkuvasti uusia tapoja hypätä siitä pois. Hyppäämisessä on kuitenkin se ongelma, että hyppäsiä miten korkealle tai kauas tahansa, niin aina lopulta joutuu laskeutumaan maahan. Sen sijaan, jos hyppiä jatkuvasti, niin raskas maailma ei koskaan varsinaisesti ehdi vangita hyppijää lopullisesti.

Hyppiä tarinasta toiseen, kunnes lopulta kädessä on vain valkoinen sivu, eikö tämä ole nerokkain tapa paeta labyrinttia? Näinhän toimivat *Tuhannen ja yhden yön sadut*, joissa jokainen satu johtaa toiseen, niin ettei kertojan satu lopu koskaan, ja näin vältetään palaaminen ikävään todellisuuteen.

Jatkuvasti tarinasta toiseen etenevä kertomus on itsessään labyrintti, josta ei myöskään pääse pois. Näin toteutuu Calvinon toive siitä, että on etsittäviä avaimia ulos labyrintista, vaikka tämä merkitsisikin vain uuden labyrintin luomista²⁶⁰.

Marcovaldossa tarinat ovat erillisiä toisistaan, mutta toistuvat vuodenaajat (kevät, kesä, syksy, talvi) luovat tietyn rakenteen: eräänlaisen kehän, syklin. Viisi kertaa palaa jokainen vuodenaika eikä mikään juuri tunnu muuttuneen Marcovaldon elämässä: hänen ahdistuksensa ja haaveensa ovat edelleen samat. Voisi sanoa, että maailma on aina raskas, mutta Marcovaldon ajatukset ovat kevyitä. Joka kerta ne lähtevät karkuteille, hyppäävät pois labyrintista, ja yhtä varmasti ne lopussa palaavat tähän labyrinttiin.

²⁶⁰ Calvino 1980, 96.

Tässä mielessä Marcovaldon pakeneminen on luonteeltaan lyhytkestoisempaa ja siinä on raskaan todellisuuden täyttämiä keskeytyksiä. Toisaalta niissä on jotain samaakin. Olen jo esitellyt yhtymäkohtia satuihin, ja nyt olen analysoinut tätä viimeistä jänis-tarinaa suhteessa Marcovaldoon.

Lopulta jänis voittaa suden yhdellä loikalla. Jänis on tapahtumien sankari. Marcovaldo puolestaan on tämän teoksen sankari, hän on olemukseltaan hieman erilainen, mutta kuitenkin hän on sankari.

Yhtäläillä Marcovaldo on yksin ongelmiensa kanssa, sillä hänen vaimonsa ei juuri ymmärrä miehensä pakkomielteitä, lapset puolestaan ovat liian pieniä ymmärtääkseen ja muut tarinassa esiintyvät henkilöt ovatkin lähinnä esimiehiä tai virkamiehiä. Marcovaldolla ei siis ole ystäviä, jotka ymmärtäisivät hänen ajatusiaan ja näkemyksiään. Marcovaldo on yksin ajatusten ja havaintojensa kanssa.

Mutta kyse ei ole siitä, että Marcovaldo olisi yksinäinen, vaan siitä, että sankari toimii yleensäkin yksin. Yksinäinen sankari ei ole riippuvainen kenestäkään vaan vapaa. Ja yleensäkin Marcovaldon ongelmat johtuvat juuri siitä, että hän on riippuvainen kaikesta: perheestään, veloistaan, työstään, kellosta ja rahasta – ennen kaikkea kaupungista, josta hänellä ei ole ulospääsyä.

Mutta saadessaan idean sienistä bussipysäkin takana toimii Marcovaldo yksin: hän pitää paikan visusti salassa, jotta voisi sitten sienien kasvettua loikata paikalle ja kerätä ne kaikki pois. (Tietenkin hän ottaa perheensä avuksi keräämään, mutta silloinhan salaisuuden paljastumisella ei enää ole merkitystä.)

Mistä tulivat nuo sienet, joiden luokse Marcovaldo vie perheensä? Tai miten onnistuu jänis loikkaamaan jättämättä itsestään jälkeäkään? Ulkopuoliselle tämä näyttäytyy mysteerinä. Jotta siihen voisi saada vastauksen, olisi opittava ymmärtämään jäniksiä tai Marcovaldoa.

Näin Marcovaldo juuri toimii: hän samaistuu kissoihin ja saa selville, missä kulkevat kaupungin kissat. Hän oppii tuntemaan niiden salaiset reitit, ja lopulta hän jopa löytää niiden salaisen puutarhan, josta hänellä ei aiemmin ollut mitään tietoa.

Marcovaldo hankkii salaista tietoa kaupungista. Hän selvittää ongelmia yksin kertomatta niistä kenellekään, ja lopulta hänelle itselleen paljastuu asioiden todellinen luonne. Marcovaldo on eräänlainen löytöretkeilijä: seikkailija, joka etsii, kunnes löytää. Ja kuten muillakin löytöretkeilijöillä: toisinaan se mitä löydetään, ei olekaan sitä mitä lähdettiin alun perin etsimään.

Kun Marcovaldo on matkalla, hän on onnellinen, täynnä kauniita kuvitelmia siitä, mitä hän on etsimässä ja mahdollisesti pian löytämässä. Eikö tämä ole vapautta jos mikä? Sillä kukapa voisi saavuttaa Marcovaldoa silloin, kun etsii jokea ja kaloja tai sieniä kaupungista? Ja jos hänet löydetäänkin, niin eikö Marcovaldon ole aina helppoa kätkeä aikomuksensa? Muutamalla valheella hän yleensä pääsee pätkähästä.

Yksilön on näet helppoa kätkeä omat ajatuksensa ja havaintonsa: ainakin niin kauan kuin hän ei ole kertonut niistä muille. Eikä Marcovaldo kerro aikomuksistaan muille, vaan pikemminkin hän pyrkii etsimään, hyppäämään, salassa. Sen verran hän haluaa seikkailuistaan kertoa, että kuvittelee yllättävänsä perheensä tuomalla heille tuoretta kalaa tai sieniä mutta tässä kaikki. Itse matkan Marcovaldo säilyttää aina salaisuutenaan (varsinkin, kun ne usein päättyvät katastrofiin, ei niistä ole paljon kerrottavaa).

Mutta eikö keksijän tai löytäjän (ehkä myös taiteilijan?) elämä olekin juuri tällaista? Kuulemme heistä aina heidän suuret saavutuksensa, mutta heidän epäonnistumisensa jäävät meiltä hämärän peittoon. Tai jos tiedämmekin, että Kolumbus luuli löytäneensä Intian, niin annamme tämän hänelle anteeksi, sillä löysihän hän sentään Amerikan.

Ja oikeastaan olemme ylpeitä Kolumbuksesta siksi, että hän uskalsi lähteä matkaan ja onnistui löytämään edes jotakin. Samoin Marcovaldosta voi tulla sankari, kun hän lähtee matkaan ja löytää jotakin uutta kaupungista. Ehkä olemassa olevan labyrintin puhkaisemiseksi riittääkin vain yksinkertaisesti se, että löytää siitä jonkin uuden käytävän, jota ei vielä ollut löydetty.

Eikä tämän uuden löydön tarvitse edes olla mitään täysin tuntematonta, riittää kun se on etsijälleen uutta ja tuntematonta, niin että tämä etsijä tuntee löytäneensä jotakin tärkeää.

Mitä lopulta sitten jää jäljelle Marcovaldon hypyistä tuntemattomaan? Ehkä juuri tuo hyppy. Tuo asenne vallitsevaa labyrinttiä kohtaan. Halu hypätä sieltä pois sen sijaan, että tyytyisi kulkemaan pitkin sen ennalta suunniteltuja käytäviä.

Lopulta Marcovaldon hahmossa tärkeintä ehkä onkin hänen tarmonsia toimia labyrintissa lannistumatta ja etsiä yhä uudelleen ja uudelleen pelastusta siitä.

4 Johtopäätökset

4.1 Labyrintti on moderni elämäntapa

Olen edellä analysoinut *Marcovaldossa* tärkeässä osassa olevaa miljöötä, modernia kaupunkia ja luontoa. Toisaalta olen pohtinut päähenkilön luonnetta suhteessa novelleihin (antisankari vai sankari). Ja lopulta olen keskittynyt labyrinttiin, ja Marcovaldon pakoon sieltä.

Mielestäni on jokseenkin selvää, että moderni kaupunki on teoksessa eräänlainen labyrintti: Kaupungissa kuljetaan tiettyjen sääntöjen ja reittien mukaan. Kaupungissa työskennellään lakkaamattomalla rytmillä ja vapaa-ajat käytetään kuluttamiseen. Poliisit, puistovahdit ja vartijat vahtivat jatkuvasti, että ihmiset noudattavat näitä kaupungin sääntöjä. Ehdoton asia, jolla tulla toimeen kaupungissa on raha, jota toisilla on ja toisilla ei ole. Raha on eräänlainen vapaudenmittari: mitä enemmän rahaa sitä enemmän vapauksia toimia kaupungissa, kun taas rahattoman toimintaedellytykset ovat hyvin rajoitetut. Köyhä kaupunkilainen on lähes toimintakyvytön kuten Marcovaldo, joka tuntuu jäävän vaille kaikkia kaupungin mukavuuksia.

Pelkkä kaupunki itsessään on Marcovaldon perheelle labyrintti, josta heillä ei ole ulospääsyä, ei edes kuukaudeksi lomailemaan kuten muut. Mutta tämä kaupungin näyttäytyminen labyrinttina, joka pakottaa ihmiset tiettyyn elinrytmiin ja kulutusrytmiin, on vain teoksen alku. Sillä novellien myötä paljastuu, ettei modernissa elämäntavassa ole kysymys vain kaupungista. Kaupunki on ikävä miljöö, joka esittäytyy Marcovaldon kautta lukijalle, mutta Marcovaldon retkien myötä paljastuu myös luonnon nykyinen tila.

Käy ilmi, että myös luonnosta on tullut osa modernia elämäntapaa, jossa raha ja kello määräävät. Maalla ei enää katsella lampaita pellolla ja pureskella heinäkorppia, vaan sielläkin työskennellään vuoroissa kelloa vastaan ja lasketaan jatkuvasti aivan kuten kaupungissakin. Kyse ei siis ole tilasta.

Labyrintti, joka teoksessa on, ei olekaan itse kaupunki vaan moderni elämäntapa, jonka osa kaupunki että maaseutu ovat. Asutut että asumattomat alueet on valloitettu, ja ne on valjastettu palvelemaan teollisuutta ja modernia ihmistä.

Kyse on siitä maailmanjärjestyksestä, joka on vallalla, jota pidetään yllä – kyse on modernista elämäntavasta. On nimittäin niin, että aina on olemassa vallitsevia totuuksia ja tapoja, joita ei käy kiistäminen. Tästä ajasta voisimme mainita vaikkapa demokratian – kukapa uskaltaisi vastustaa sitä? *Marcovaldossa* kyse lie-nee teollistumisesta ja modernisaatiosta, jotka ovat teoksessa vallalla.

Tämän vallitsevan ideologian piirteitä me olemme analysoineet aivan ensimmäiseksi: sitä kuinka moderni kaupunki toimii ja elää. Ja me olemme huomanneet, että se on lähes aukoton systeemi – miksikö? Siksi, ettei sillä ole vasta-voimaa tai jos onkin, niin ne ovat keskenään sellaisessa tasapainossa, ettei kokonaisuutta pystytä horjuttamaan.

Marcovaldon miljöö muodostaa todellisuuden ja totuuden, jota ihmiset pitävät yllä, johon he uskovat. Tässä mielessä jokainen aika muodostaa oman labyrinttinsa, ajatusverkostonsa, joka on yksittäistä ihmistä mahtavampi. Yhden ihmisen on mahdotonta muuttaa vallitsevaa totuutta, ellei hän ensin vakuuta muita. Vai onko?

Eikö ole aina olemassa yksi ihminen, jonka voi vakuuttaa? Nimittäin yksilö itse, jolla on aina ylin valta omiin ajatuksiinsa, totuuksiinsa. Eikö lopulta jokainen ihminen itse voi tutkia ja arvioida elämää omien havaintojensa mukaan ja muodostaa omia totuuksiaan asioita?

Sillä liikkumisen-, puhumisen- ja jopa elämisenvapaus on aina myös muiden ihmisten käsissä, mutta ajattelun vapautta ei voi kukaan toinen ihminen estää. Ajatellaanpa vaikka Galileo Galileita: Ensin hän katseli tähtiä, luki kirjoja ja lopulta päätteli että maailma on pyöreä, vaikka vallitseva totuus oli aivan toinen. Sitten hän sanoi sen ääneen muille, eikä kirkko voinut hyväksyä tätä. Kuoleman uhalla Galilei pyörsi puheensa, mutta uskooko kukaan todella, että hän olisi muuttanut ajatuksiaan maailmasta?

Ajattelun suhteen me kaikki olemme vapaita, eivätkä mitkään 'viralliset to- tuudet' voi estää meitä luomasta omia teorioitamme.

4.2 Marcovaldo edustaa individualismia

Marcovaldolla ei ole halua vaikuttaa muihin: hän edustaa vain itseään – ihmistä, yksilöä. Marcovaldo ei halua suututtaa ketään: hän myöntyy ja mukailee auktoriteetteja. Se mitä hän tekee, kun nämä auktoriteetit eivät ole läsnä, onkin sitten hänen oma asiansa. Jos hän ei vaikkapa ole tarkkaavainen liikenteessä, vaan katselee lintuja, niin hän ei tee sitä provosoidakseen auktoriteetteja, vaan koska pitää enemmän linnuista kuin liikennevaloista.

Tässä mielessä Marcovaldo on epäpoliittinen henkilö, hän ei ole vallankumouksellinen, vaan yksilö. Yksilönä Marcovaldo pyrkii toteuttamaan omia mielihalujaan, ja kun hän tässä onnistuu, tulee hän onnelliseksi. Varsin usein Marcovaldo, heikon asemansa vuoksi, kuitenkin epäonnistuu ja hänen unelmansa osoittautuvat virheellisiksi.

En kuitenkaan näiden katastrofien perusteella tulkitsisi Marcovaldoa antisankariksi, typerykseksi, jolle nauretaan. Marcovaldo on liian vakavamielinen ja toisinaan myös itsetietoinen, jotta hänestä olisi koomiseksi antisankariksi. Toki hän on sitäkin, mutta erehtyisimme, jos väittäisimme että teoksessa on kyse vain siitä. Tämä teos ei ole mikään *Saituri* tai *Luulosairas*, joissa pilkka keskittyy päähenkilön joustamattomaan luonteenlaatuun.

Marcovaldossa kritisoidaan pikemminkin kaikkia joustamattomia asioita ja ideologioita: naurettavia ovat niin byrokraatit, moderni kaupunki, markkinointi, lääkärit, yltiöromanttisuus kuin markkinatalous. Sanalla sanoen naurettavaa on kaikki ideologinen dogmaattisuus, jolla ihminen yrittää alistaa toisia ihmisiä.

Marcovaldo sen sijaan on yksilö, joka pyrkii seuraamaan omaa vaistoaan ja omia mielihalujaan. Hän tuntee vastenmielisyyttä niitä ihmisiä kohtaan, joilla on samoja haluja kuin hänellä. Marcovaldo ei halua jakaa unelmiaan muiden kanssa: kun hän löytää sieniä, haluaa hän pitää niiden sijainnin salassa muilta, jotta ne olisivat vain hänen.

Kyse on hieman samasta asiasta kuin lapsilla, jotka eivät halua jakaa mielilelujaan muiden kanssa – ei pelkästään siksi, että pelkäisivät toisten rikkovan ne, vaan koska nuo lelut ovat henkilökohtaisia aarteita. Niiden omistaminen tekee lapsesta yksilöllisen verrattuna muihin. Naisilla samaa osaa näyttölee juhlapuku ja miehillä esimerkiksi kengät tai auto. Nämä ovat banaaleja esimerkkejä, mutta ne kenties voivat selventää sitä yksilöllisyyden käsitettä, mistä puhun. Kyse ei siis

ole mistään tyylistä tai muodista, vaan todellisesta yksilöllisyydestä, joka on pilalla, kun huomaa samanlaisen lelun, vaateen tai kengät, jollakulla toisella.

Marcovaldon unelmat ja toiveet luonnosta ovat juuri tällaisia. Hän pyrkii toimimaan aina salassa ja omalla tyyllillään. Toki hän saattaa mainostaa lopputulosta (sienimuhennosta) jo etukäteen, mutta sen saavuttaminen on aina suuri salaisuus.

Ymmärtääkseni labyrintista pakeneminen on myös salaisuus. Se ei ole valankumous, joka hyökkää vallassa olevaa systeemiä vastaan, sillä tämä vaatisi vaihtoehdon tarjoamista. Ei, pakeneminen suoritetaan aina salassa, niin etteivät vartijat välttämättä edes huomaa tätä.

Sillä eikö yksilön ole helpointa paeta juuri yksin, jolloin hänen ei tarvitse ottaa huomioon muita eikä tehdä kompromisseja?

4.3 Aikamme löytöretkeilijä

Marcovaldo suunnittelee ja toteuttaa haaveensa salassa muilta. Ja vaikka suunnitelma sitten menisikin pieleen, kuten usein käy, niin on Marcovaldo ehtinyt nauttia työnsä hedelmistä jo pitkän aikaa. Hän on ruokkinut mielikuvitustaan ja kenties unohtanut hetkeksi ikävät asiat ympäriltään.

Mielestäni pakenemista labyrintista ei pitäisi tarkastella niinkään novellien pintatasolla eli tapahtumien valossa, koska Marcovaldo ei selvästikään pyri tai usko voivansa muuttaa olemassa olevaa todellisuuttansa pysyvästi.

Toinen syy, miksi *Marcovaldoa* ei pitäisi tulkita vain tapahtumien pintatasolla, on se, että olen jo todennut että labyrintti on paljon suurempi käsite kuin yksittäinen tila (kaupunki tai luonto). Jos labyrintti muodostuu tietystä maailmankuvasta ja ideologioista, jotka sitten ovat aikaansaaneet modernin kaupungin että valjastaneet luonnon hyötykäyttöön, niin eikö sitä ole mahdotonta paeta vain vaihtamalla paikkaa? Eikö ole itsensä huijaamista sanoa, että minä lähden kaupungista luontoon, kun Mount Everestiltäkin voi nykyisin soittaa satelliittipuhelimella suoraan tv-lähetyskseen?

Tarkoitan sitä, ettei enää ole paikkoja, joihin oikeasti voisi paeta kaupunkia ja modernia elämäntapaa. Eksyminen autiolle saarelle on käynyt yhä epätodennäköisemmäksi, eikä tämä johdu vain mainioista satelliittipaikannusjärjestelmis-

tämme, vaan myös tiedonkulun valtavasta helpottumisesta. Jos onkin vielä aukkoja, joihin ihminen voi kadota, niin kehityksen suunta on kyllä selvästi nähtävissä – maailma tiivistyy jatkuvasti.

Jos ihminen siis haluaa paeta modernia elämäntapaa ja kaupunkia, ei hänen kenties kannata lähteä Malediiveille tai Pekingiin, sillä sielläkin on McDonalds, Internet ja kännykkämasto, joka yhdistää meidät siihen mitä pakenemme.

– Ei, kyse ei ole paikasta tai tilasta, jota on paettava, jos haluaa paeta labyrintista.

Mielestäni kyse on pikemminkin mentaalista paosta, valmiiden ajatusmallien ja tietojärjestelmien paosta. Kyse on Marcovaldosta – hänen hahmostaan, joka näkee asiat toisin kuin muut. Marcovaldo ei edusta mitään tiettyä ideologiaa tai ryhmittymää, eikä hän juurikaan edusta edes itseään. Hän pikemminkin on omissa ajatuksissaan ja havainnoissaan: Löytäessään sieniä hän toteuttaa itseään. Bussipysäkin taakse katsominen, mainosten sijaan, on yksilöllinen ratkaisu. Samoin salaista tehtyä suunnitelmaa noiden sienien keräämiseksi on yksilöllinen suunnitelma. Se, että hanke paljastuu, ja joku muukin tulee keräämään sieniä, pilaa alkuperäisen suunnitelman. Marcovaldo ei pidä julkisuudesta: hän ei halua jakaa aarrettaan.

Epäonnistumisista huolimatta Marcovaldo jatkaa kokeilujaan: hän toteuttaa omia unelmiaan ja halujaan ilman, että kukaan houkuttelisi tai kannustaisi toimimaan niin; pikemminkin hän on omilla seikkailuillaan, jotka hän aina pyrkii viimeiseen asti salaamaan muilta.

Mielestäni Marcovaldo on sankari, jota ei pidä niinkään punnita hänen yhteisölle tekemiensä tekojensa pohjalta, vaan hänen oman elämäntapansa pohjalta. Se, että pyrkii ymmärtämään kissojen kaupunkia tai huomaa kaupungin muuttamisen, kun siellä ei ole ihmisiä ja autoja tai kuinka lumi muuttaa ympäristöä, nämä kaikki ovat yksilöllisen sankarin merkkejä, joita tuskin voisi tehdä kukaan muu kuin Marcovaldo itse.

Sen sijaan, että Marcovaldo harmittelisi surkeaa kohtaloaan lähiöön juuttuneena sekatyömiehenä ja muuttuisi kyyniseksi vallitsevaa todellisuutta kohtaan kuten hänen vaimonsa, Marcovaldo onnistuu löytämään oman maailmansa. Maailman, joka on olemassa niissä samoissa paikoissa kuin Marcovaldokin eli kaupungissa tai hieman sen ulkopuolella.

Tietenkin nämä pienet havainnot ja yritelmät tutustua esimerkiksi kissojen salaiseen maailmaan ovat aina rinnatusten vallassa olevan todellisuuden kanssa, jossain määrin ristiriidassa (vallitsevassa todellisuudessa ei ole käsitettä kissojen maailma). Niinpä Marcovaldo ei yleensääkään voi viipyä löytämässään maailmassa pitkään, mutta sehän ei tarkoita sitä etteikö tätä maailmaa olisi olemassa.

Lopultahan on kiinni juuri Marcovaldosta itsestään, miten hyvin hän onnistuu näitä havaintojaan tekemään. Kyse on ennen muuta Marcovaldon aistien tarkkuudesta ja mielen mielikuvituksesta, joiden avulla hän voi rakentaa vaihtoehtoisia näkemyksiä siitä mitä hän havainnoi.

Tässä mielessä jokainen sieni, polttopuu tai sumusta löydetty intialainen viidakko ovat mitä suurinta sankaruutta mutta myös individualismia. Marcovaldon retket ovat retkiä uusiin havaintoihin vallitsevasta maailmasta, eräänlaisia löytöretkiä ajassa ja paikassa, jossa löytöretkien ei pitäisi olla mahdollisia.

Kyse on nimenomaan löytämisestä. Löytöretkeilijän pitää paitsi olla tietoinen siitä mitä etsii, niin myös hänen on myös pystyttävä tekemään jatkuvasti uusia havaintoa ja johtopäätöksiä. Löytöretkeilijän on lähdettävä katsomaan, onko maailma pyöreä silläkin uhalla, ettei se ei sitä olisi. Nojautumalla aikaisempaan tietoonsa ja yhdistämällä sitä havaitsemaansa löytöretkeilijä kuitenkin saattaa onnistua löytämään, jotain joka muuttaa aikaisempia käsityksiämme.

Eikö Marcovaldo olekin tässä mielessä löytöretkeilijä, joka paitsi löytää uusia luonnonilmiöitä kaupungista, niin hän myös yrittää tuoda niitä perheelleen (mm. sienimuhennosta, kaneja ja lehtokurppia) aivan kuten löytöretkeilijät aikanaan toivat perunoita ja papukaijoja Euroopan kuninkaille. Kuten kaikki suuret matkailijat joutuu Marcovaldokin toisinaan 'haaksirikkoon', mutta eikö haaksirikko kerro enemmänkin löytöretkeilijän rohkeudesta kuin typeryydestä?

Lähteä löytöretkelle – tämä on se tapa, jolla ymmärrän labyrintista pakene-
misen. Lähteä matkaan nimenomaan etsimään jotakin, ei pois kaupungista tai työstressistä. Kyse ei ole rentoutumisesta meren rannalla, vaan vaativasta löytöretkeilystä kaupungin keskellä tai sen lähistöllä etsimässä sitä mitä ei vielä ole löydetty tai koettu.

4.4 Paeta labyrinttia, löytää kirjallisuutta

Mitä me sitten lopulta opimme näistä *Marcovaldon* tarinoista? Tätä on mielestäni paikallaan kysyä, varsinkin kun Calvino suuntasi ne aikanaan koululaisille. Jos pysyn edelleen siinä tulkinnassa, että Marcovaldo on löytöretkeilijä, joka tekee matkojaan kaupungissa ja etsii luontoa, niin mitä siitä pitäisi päätellä?

Kovin usein ei Marcovaldo onnistu löytämään etsimäänsä, joskus sentään, kovin usein hän erehtyy tietämättömyyttään ja tarkkaamattomuuttaan tehdessään liian hätäisiä johtopäätöksiä. Kuitenkin hän tuntuu olevan varsin onnellinen etsiessään, eikä epäonnistumisiakaan juuri muistella pahalla, ne pikemminkin vaivataan. Tarkemmin sanottuna epäonnistumisen jälkeen alkaa uusi tarina ja uusi seikkailu. Eikö näin käy usein nuorillekin, jotka ovat vielä hieman kokemattomia mutta innokkaita?

Voitaisiin siis tulkita, ettei epäonnistumisista pidä lannistua, vaan yrittää aina uudelleen. Katastrofit kuitenkin varoittavat siitä, ettei pidä olla liian naiivi ja ylimalkainen tehdessään havaintojaan.

Jos hyväksymme, että Calvinon teos todella kertoo uuden löytämisestä ja vanhasta maailmasta vapautumisesta, niin emmekö ole kaiken kirjallisuuden ja taiteen ytimessä? Emmekö ymmärrä nykyisin taiteilijan juuri ihmisenä, joka paljastaa maailmasta jotakin, jota muut eivät vielä ole löytäneet?

Jos Marcovaldo on toiminnan mies, joka etsii vapautta lähestymällä maailmaa omilla metodeillaan ja tekee siitä omia pieniä henkilökohtaisia tutkimuksiaan tai matkojaan, niin eikö Calvino kirjailijana olekin tämä nykyaikainen taiteilija? Kirjoittamalla tämän teoksen hän näyttää meille, kuinka ihminen voi vielä toimia löytöretkeilijänä ja nähdä asioita, joita ei vielä ole kukaan nähnyt.

Calvino osoittaa, ettei maailma olekaan kiinteä tila, jota voi tutkia objektiivisesti tai josta voisi olla objektiivisiä tulkintoja. Toisin sanoen Calvino osoittaa, ettei se minkä tiedämme ja hyväksymme todellisuutena ja maailmana, olekaan maailma kokonaisuudessaan.

On mahdollista, että vielä on olemassa Marcovaldon kaltaisia ihmisiä, jotka onnistuvat murtamaan tämän objektiivisuuden labyrintin pelkästään olemalla yk-

silöitä. Seuraamalla omia ainutlaatuisia havaintojaan ja käyttämällä omaa älyään he voivat löytää oman maailmansa. Paeta labyrinttia edes hetkeksi.

5 Kirjallisuus ja lähteet

- Asor Rosa**, Alberto (2001) *Stile Calvino – cinque studi*. Torino: Einaudi.
- Bencivenga**, Ermanno (2002) "Philosophy and Literature in Calvino's Tales." Teoksessa *Literary Philosophers – Borges, Calvino, Eco*. Edited by Gracia, J. J. E., Korsmeyer, C., Gasché, R. Pp. 205–221. New York and London: Routledge.
- Bergson**, Henri (2000) *Nauru – tutkimus komiikan merkityksestä*. Suom. Sanna Isto ja Marko Pasanen. Helsinki: Loki-Kirjat. (Ranskankielinen alkuteos *Le Rire, Essai sur la signification du comique* 1900.)
- Calvino**, Italo (2002) *Marcovaldo – ovvero Le stagioni in città*. Milano: Oscar Mondadori.
- Calvino**, Italo (2001) *Romanzi e racconti Vol. 1*. Milano: Oscar Mondadori.
- Calvino**, Italo (1999) *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhannelle*. Suom. Elina Suolahati. Helsinki: Loki-Kirjat. (Italiankielinen alkuteos *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* 1988.)
- Calvino**, Italo (1980) *Una pietra sopra – discorsi di letteratura e società*. Torino: Einaudi.
- Calvino**, Italo (1979) *Tämä vaikea elämä*. Suom. Jorma Kapari. Helsinki: Tammi. (Sisältyy italiankieliseen alkuteokseen *I racconti* 1958.)
- CD-Perussanakirja** (1997) Helsinki: SKS.
- De Laurentis**, Teresa (1976) "Calvino e la dialettica dei massimi sistemi." *Italica*, Vol. 53, No. 1 (Spring 1976), 57–74.
- Horigan**, Stephen (1988) *Nature and Culture in Western discourses*. London and New York: Routledge.
- Imby**, Lars (1990) *Suomen linnut*. (suomeksi toimittaneet Hannu Jännes ja Pekka Nikander) Jyväskylä ja Helsinki: Gummerus.
- Jeannet**, Angela M. (2000) *Under the Radiant Sun and the Crescent Moon – Italo Calvino's Storytelling*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press.
- Jeannet**, Angela M. (1994) "Collodi's Grandchildren: Reading Marcovaldo." *Italica*, Vol. 71, No. 1 (Spring 1994), p. 56–77.
- Lucente**, L. Gregory (1985) "An interview with Italo Calvino." *Contemporary Literature* Vol. 26, Issue 3, p. 245–253.
- Lyotard**, Jean-Francois (1986) "Vastaus kysymykseen: mitä postmodernismi on?" S. 145–159. Teoksessa *Moderni/Postmoderni*. Toimittaneet Jussi Kotkavirta ja Esa Sironen. Suom. Martti Berger. Jyväskylä: Tutkijaliitto.
- Perrella**, Silvio (2001) *Calvino*. Bari: Editori Laterza.
- Ricci**, Franco (1986) "Introversion and Effacement in I Racconti of Italo Calvino." *Italica*, Vol. 63, No. 4, Perspectives on the Novecento (Winter 1986), 331–345.
- Re**, Lucia (1990) *Calvino and the Age of Neorealism*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Rimmon-Kenan**, Shlomith (1991) *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. (Englanninkielinen alkuteos: *Narrative Fiction: Contemporary poetics* 1983.)
- Soper**, Kate (1995) *What is Nature? – Culture, Politics and the non-Human*. Oxford UK & Cambridge USA: Blackwell.

- Swabey**, Marie Collins (1961) *Comic Laughter*. New Haven and London: Yale University Press.
- Willamo**, Risto (2004) teoksessa *Ympäristökasvatuksen käsikirja* (s. 32–45) toim. Hannele Cantell. Jyväskylä: PS-kustannus.